
THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 · 1878

1re ANNÉE N° 1 JANVIER 1895



# LA TRIBVNE DE St GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

# Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

**L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne**
**La remise en honneur de la musique palestrinienne**
**La création d'une musique religieuse moderne**
**L'amélioration du répertoire des organistes**



BUREAUX

2, — RUE FRANÇOIS-MIRON, — 2

PARIS

# OUVRAGES RECOMMANDÉS PAR LA « SCHOLA »

## MUSIQUE GRÉGORIENNE

**Les Mélodies grégoriennes** d'après la tradition, par le R. P. Dom J. Pothier. 1 vol. in-8° de 269 pages . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 10 fr. »»

Le même, petit in-8° de 306 pages. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 5 »»

**Paléographie musicale.** — Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés en fac-similés phototypiques, par les Bénédictins de Solesmes. Paraissant par livraison tous les trois mois. Grand in-4° raisin.

Prix de l'abonnement : pour la France, 20 fr.; pour l'étranger, 25 fr. — Sur papier de Hollande, 30 ou 35 fr.; sur papier du Japon, 40 ou 45 fr.—Solesmes (Sarthe, impr. Saint-Pierre

Chaque livraison se compose de 16 à 20 planches de reproductions phototypiques et d'autant de pages de texte.

**Rythme, exécution et accompagnement** du Chant grégorien, par le R. P. Lhoumeau. 1 vol.. 4 fr.; par poste, 4 fr. 50.

En vente chez l'auteur, à Saint-Laurent-sur-Sèvre (Vendée), et au bureau de la *Schola*, 2, rue François-Miron, à Paris.

**Cinq livraisons** de Pièces grégoriennes, traduites en notation musicale avec accompagnement d'orgue, par le R. P. Lhoumeau.

| | | |
|---|---|---|
| Nos 1. | — 12 mélodies grégoriennes pour orgue ou harmonium . . . . . . . | 1 fr. 50 |
| 2. | — Messe de *Requiem*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1 75 |
| 3. | — Choix de Pièces variées pour les Saluts (série A). . . . . . . . . | 2 »» |
| 4. | — — — (série B). . . . . . . . . . | 2 »» |
| 5. | — (sous presse). Psalmodie et Chants ordinaires . . . . . . . . . . . | 1 75 |
| | l'ensemble (par poste) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 8 »» |

**Grammaire élémentaire de chant grégorien,** par M. l'abbé Cartaud, chanoine honoraire d'Orléans, curé-doyen de Puiseaux (Loiret). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1 50

*Franco.* 1 70

Chez l'auteur : à Solesmes, à l'imprimerie Saint-Pierre ; à Grenoble, au bureau de la « Revue du Chant grégorien » ; à Paris, au bureau de la « Schola », 2, rue François-Miron.

Pour nombre, s'adresser à l'aute ... ires. 15 fr. »» / 25 »» / 50 »» } *Franco.*

— Du même auteur : **L'Édition Bénédicti** ... éditions modernes.—Prix. 1 fr. »»

» » *Franco.* 1 15

Chez l'auteur : à Grenoble et à Paris, comme pour la Grammaire.— Pour nombre, s'adresser à l'auteur.

| | | | |
|---|---|---|---|
| 10 exemplaires. . . . . . . . . . . . . | 10 fr. »» | |
| 20 » . . . . . . . . . . . . . | 18 »» | *Franco.* |
| 50 » . . . . . . . . . . . . . | 42 50 | |

## LIVRES DE CHŒUR

**Liber gradualis** (Graduel romain et monastique), noté d'après les manuscrits, par Dom J. Pothier. 1 vol. in-8° de 940 pages. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 8 fr. »»

Le même sur papier riche. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 10 »»

**Liber antiphonarius** « pro Vesperis et Completorio Officii Romani (Vespéral romain). 1 vol. in-8°, 786 pages. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 4 fr. »»

**Compendium** ou chants ordinaires de la messe et de l'office extraits du Graduel et du Vesperal. In-8° de 176 pages. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1 fr. 25

**Kyriale** ou chants ordinaires de la Messe, extraits du Graduel, in-8° de 68 pages . . . » 50

**Variæ præces,** recueil de pièces empruntées aux liturgies du Moyen-Age.

(Première édition), in-8° de 152 pages . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 2 fr. »»

(Nouvelle édition refondue), in-8° de 272 pages . . . . . . . . . . . . . . . 3 »»

A SOLESMES, à l'Imprimerie Saint-Pierre.

A PARIS, chez Retaux et Fils, 82, rue Bonaparte.

## MUSIQUE PALESTRINIENNE

**Anthologie des Maîtres Religieux primitifs** des XVe, XVIe et XVIIe siècles. — Répertoire des *Chanteurs de Saint-Gervais,* édition populaire à l'usage des Maîtrises et des amateurs en nota-



1re ANNÉE N° 1 JANVIER 1895

# LA TRIBVNE DE ST GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

# Schola Cantorum



| ABONNEMENTS | BUREAUX | ABONNEMENTS |
|---|---|---|
| *Sans encartage de musique* | 2, *Rue François-Miron* | *Avec encartage de musique (4 pages)* |
| France et Colonies.......... 5 fr. | PARIS | France et Colonies......... 8 fr. |
| Étranger (Union postale).... 6 fr. | | Étranger.................. 10 fr. |
| Le Numéro 50 c. | | Le Numéro 1 fr. |



SOMMAIRE



## GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

N 1524 selon l'abbé Baini, en 1526 d'après le Dr Haberl, Clément VII étant pape et Charles-Quint empereur, naquit à Palestrina, au pied des montagnes de Sabine, l'enfant qui devait faire sien un jour et pour jamais célèbre le nom de sa ville natale. Il s'appelait Giovanni Pierluigi. Ses parents étaient de petits bourgeois et possédaient un peu de bien : une maisonnette avec quelques châtaigniers, sur les pentes escarpées d'où la bourgade qui fut Préneste regarde encore les horizons romains.

Dès ses premières années, Giovanni, ou, comme on le nommait familièrement Gianetto, aima la musique et l'étudia. « *Cui quidem scientiæ totum me a puero dedi,* » écrira-t-il un jour dans la dédicace d'une de ses œuvres au pape Grégoire XIII. On sait peu de chose de son enfance. On admet généralement qu'il entra de très bonne heure à la *scuola* de Sainte-Marie-Majeure ; il

paraît avoir reçu aussi, de 1540 à 1544, les leçons de Claude Goudimel, un des maîtres les plus fameux de cet art gallo-belge qui florissait alors à Rome et dans toute l'Italie, et que Palestrina lui-même devait à la fois réformer, continuer et porter à la dernière perfection.

Pierluigi commença par être organiste et maître de chapelle de la cathédrale de Palestrina. En 1551 seulement, le pape Jules III l'appela à Rome et lui confia la maîtrise de la chapelle Giulia, c'est-à-dire de Saint-Pierre. Il la lui retira bientôt pour l'attacher, en qualité de chanteur, à sa chapelle privée. Mais six mois plus tard le sévère Paul IV destituait Palestrina, parce qu'il était marié, d'une charge déclarée incompatible avec l'état conjugal. A partir de ce jour et pendant les quinze ans qui suivirent, Palestrina dirigea la maîtrise de Saint-Jean-de-Latran, celle de Sainte-Marie-Majeure, celle de l'Oratoire. En 1571 enfin, il rentra à Saint-Pierre, qu'il ne devait plus quitter. Jeune, il avait connu les disgrâces, la pauvreté même, car il a parlé quelque part, non sans mélancolie, des soucis domestiques : ceux de tous les soucis, dit-il, qui sont le plus ennemis des Muses. Mais les vingts-trois années qu'il passa depuis son retour à Saint-Pierre jusqu'à sa mort, dans l'ombre et la paix de sa chère basilique, furent pour lui des années de consolation et de bonheur, uniquement vouées au travail et à la piété. De temps en temps un grand seigneur mélomane, un cardinal Hippolyte d'Este, un prince Giacomo Buoncompagni, un cardinal Aldobrandini, lui confiait la direction de sa musique privée. Il les remerciait en leur dédiant ses chefs-d'œuvres. Les papes se succédaient, tous admirant et protégeant tous le grand artiste. Ce fut l'apogée de son génie et de sa gloire. Enfin, le 2 février 1594, il mourut assisté de son ami saint Philippe de Néri et mourut saintement.

Il n'est pas, comme on l'a cru longtemps, le réformateur unique, encore moins officiel de la musique de son époque. Il ne faut attribuer, notamment, à la fameuse *Messe du Pape Marcel*, l'importance ni d'un manifeste historique, ni d'un type, ou en quelque sorte, d'un canon musical nouveau. La réforme de la musique sacrée au XVI$^{e}$ siècle, cette réforme par la simplicité et la pureté, fut bien en grande partie l'œuvre du maître, mais une œuvre moins qu'on ne l'a dit personnelle ou exclusive ; une œuvre aussi, que la *Messe du Pape Marcel* ne représente pas à elle seule et toute entière ; une œuvre enfin moins brusque, plus lentement accomplie, et que nul commandement ou nulle commande n'aurait suffi à réaliser.

Née en des temps sévères, terribles même, en pleine réaction contre l'esprit de la Renaissance, la musique palestrinienne atteste la sévérité de ces temps. Elle est exclusivement religieuse. Les compositions mondaines, ou seulement laïques, n'occupent dans l'œuvre de Palestrina qu'une place secondaire. De ses madrigaux, une bonne partie (*madrigaux spirituels*), ne sont que des cantiques pieux ; les autres sont traités dans le même style, presque dans le même sentiment que les morceaux d'église. Entre le célèbre madrigal *Alla riva del Tebro*, par exemple, et tel ou tel motet pour une fête (j'entends une fête joyeuse), les paroles constituent la plus sensible différence.

En deux mots et par ses deux caractères essentiels et constants, la musique palestrinienne peut se définir une polyphonie de voix.

Parce qu'elle est exclusivement vocale, cette musique est plus que religieuse : elle est liturgique. Elle s'adapte et se subordonne scrupuleusement aux cérémonies et aux paroles. Elle n'existe que pour la religion et par elle. Elle est vraiment la servante du Seigneur. Non-seulement les voix lui suffisent, mais elle veut ces voix cachées. Elles n'attire l'attention et ne trouble la piété par aucun spectacle matériel. Elle n'interpose entre l'autel et la nef ni un groupe d'étrangers, ni un amas d'instruments. Elle ne souffre pas que la silhouette agitée d'un batteur de mesure rompe la noble perspective des basiliques et dérobe aux yeux la vue des rites sacrés. La théorie de l'art pour l'art n'a rien à voir ici. Ici vous ne trouverez que des âmes qui prient et Dieu qui les écoute.

Le trait psychologique ou moral qui domine en la musique de Palestrina, c'est la profondeur, ou mieux l'intériorité. Des textes que cette musique traduit, elle cherche surtout le sens spirituel. Elle exprime l'idée et non la figure, et, lorsque Vincent Galilée appelait Palestrina *quel grande imitatore della natura*, c'est de la nature humaine, des âmes et non des choses, qu'il entendait définir l'interprète. La polyphonie palestrinienne est un art, non pas d'action ou de drame, mais de réflexion, de prière, de contemplation et d'extase.

Liturgique, intérieur, ou subjectif, l'art palestrinien possède encore deux autres caractères : l'austérité et l'impersonnalité. Cette musique est austère parce qu'elle est surtout harmonie, sinon harmonie seulement, et que de la musique l'harmonie est l'élément sérieux et grave par excellence. Il n'arrive presque jamais qu'on puisse dégager un dessin mélodique de la polyphonie palestrinienne ; elle vaut surtout par les relations réciproques des parties, par l'opposition et la symétrie, les imitations, les réponses et l'entrelacement du contrepoint. La musique de Palestrina ne connaît pas le *solo*. La mélodie quelquefois y affleure déjà, mais le plus souvent elle y demeure encore enveloppée et comme impliquée dans l'harmonie. Jamais une seule voix n'y chante accompagnée par les autres ; toutes les voix y chantent ensemble et s'accompagnent entre elles.

Enfin le génie de Palestrina, liturgique, intérieur et austère, est impersonnel. Entendez par là non pas qu'il manque de caractère, mais qu'il possède au contraire un caractère éminent et commun aux seuls génies du premier rang : la généralité. La musique palestrinienne est la musique non pas de tel ou tel d'entre nous, mais de nous tous. Par elle c'est l'humanité entière qui prie, qui médite et qui adore. Non seulement l'humanité entière, mais l'humanité unanime. Elle est la musique universelle, catholique au plus beau sens du mot. Dans le fraternel concert dont elle est faite, nulle voix ne domine les autres ou ne les dédaigne ; l'orgueil et le sens propre s'effacent ici, et voilà comment la polyphonie palestrinienne est l'une des plus admirables expressions par la musique, non seulement de la foi, mais de la charité.

Impersonnel par son objet, l'art palestrinien l'est aussi chez le compositeur

ou par le compositeur lui-même. En d'autres termes, il y a dans cet art quelque chose de général et presque d'anonyme. Palestrina ne se distingue pas très nettement d'un de ses devanciers comme Josquin des Prés, ou de Roland de Lassus et de Vittoria, ses deux grands contemporains. On a beau reconnaître par quels mérites il l'emporte sur eux, comprendre l'importance et l'efficacité de la réforme accomplie par lui ; il n'en est pas moins vrai que cette réforme ne fut pas une révolution. Tout en corrigeant l'art de son siècle, Palestrina l'a cependant continué. « S'il balaya le pédantisme, a très bien dit Vitet, il ne fut pas novateur pour cela. Il ne se proposa ni d'inventer, ni de marcher en avant. Son but fut de rétablir ce qui était altéré, de se servir exclusivement des moyens en usage avant lui, mais de s'en bien servir. » Son œuvre est un sommet, et qui domine les autres ; ce n'est point un sommet isolé. Plutôt qu'individuel son génie est représentatif ; il représente l'apogée et la perfection d'un genre, d'une forme d'art, de ce que les philosophes appelleraient une catégorie de l'idéal.

Camille Bellaigue.



## NOTES SUR L'HISTOIRE DU MOTET

La recherche des origines et du développement d'une forme artistique déterminée est un des objets d'étude les plus instructifs et les plus attachants qui se puissent choisir dans le domaine de la musique religieuse, comme en celui de tout art ou de toute science. On n'assiste pas sans un mélange de curiosité et de respect au lent et rude labeur de plusieurs générations d'hommes travaillant à la conquête du matériel artistique, sous la pression de ce désir du beau qui est une des traductions du « tourment de l'infini ». Au milieu de la barbarie des premiers essais percent à peine confusément des aspirations vagues vers un idéal incertain ; puis, par degrés, la nuit s'éclaire, les efforts inquiets et gauches s'affermissent et se coordonnent ; l'ouvrier nouveau saisit d'une main plus sûre l'outil que ses prédécesseurs lui lèguent ; jusqu'au jour enfin où la gemme précieuse sort de sa gangue, indestructible et pure comme le diamant. Arrivé à ce point, le spectateur de ce long enfantement intellectuel semble ne devoir plus qu'admirer le complet épanouissement de l'art qu'il étudie. Le résultat de ses recherches est double : en même temps qu'il a suivi la succession des faits et les transformations de la pensée musicale, il a appris à connaître les causes esthétiques ou matérielles de chacune des innovations, des éliminations et des évolutions auxquelles il a assisté ; les lois spéciales à chaque genre de beauté musicale se sont ainsi dégagées à ses yeux de l'examen des œuvres successives ; et, désormais certain de leur existence et de leur fixité, il pourra s'appuyer sur une base sûre pour juger les productions ultérieures du même art.



Dans l'art musical religieux, le motet est après la messe la forme la plus importante, la plus fréquemment employée, la plus riche en chefs-d'œuvre ; la plus élastique aussi et la plus sujette à varier et à dévier, selon les temps. Vieux de cinq ou six siècles presque, le motet n'est pas né à l'ombre douce et pieuse des cathédrales, mais dans l'éclat bruyant des fêtes populaires, ou parmi les chants joyeux des trouvères. « Motets, fabliaux, chansonnettes », dit le *Roman de la Rose ;* « Motets, lais, ballades, rondeaux », répond le *Roman de Fauvel*. La poésie française et la musique profane confondent dans un même berceau leurs origines communes ; toutes deux grandissant côte à côte font ensemble l'école buissonnière, semant sans compter sur cette route fleurie les motets français, courtes chansons d'un seul couplet, à « rimes joliettes » et légères,

dont le nom même exprime la brièveté : motet, petit mot, petite chanson. Au tournant du chemin surviennent les déchanteurs, musiciens seulement, ceux-là, non plus rimeurs, créateurs d'un art nouveau, — eux-mêmes l'appellent ainsi : *ars nova.* — On dit que Lesueur enfant sentit naître sa vocation d'artiste en suivant dans la campagne une musique de régiment : « plusieurs airs à la fois ! » répétait l'enfant émerveillé, qui venait de découvrir l'harmonie. De même une rencontre fortuite enseigna peut-être aux musiciens du moyen-âge la possibilité d'associer des mélodies d'abord indépendantes ; au milieu de tâtonnements infinis, ils s'appliquèrent à élever des échafaudages de sons, prenant de tous côtés, parmi les chants de l'Eglise et parmi ceux du peuple, deux, puis trois phrases musicales capables de se superposer ; pareils à leurs contemporains les alchimistes, ils jetaient presque au hasard dans le creuset des matières hétérogènes, et attendaient anxieusement le résultat du mélange. Inventer les parties nécessaires n'était pas chose connue : aux poètes chanteurs, aux trouvères, était dévolu le rôle de *trouver* les mélodies ; celui qui saurait les assembler et en composer un tout harmonique serait dit à juste titre un compositeur. Dans ces antiques et frustes monuments de l'art contrepointique, la voix désignée par le nom de *ténor* ou *teneur* avait pour mission de *tenir* le fragment d'antienne ou de mélodie grégorienne quelconque, qui servait de base à la composition ; au-dessous ou à côté, — puisque les parties vocales, incertaines encore de leur allure et de leurs fonctions réciproques, se confondaient en de perpétuels croisements, — on notait un *Motet* français choisi du mieux que l'on pouvait afin que les deux chants se convinssent ; la grande affaire était que le ténor et le motet ne fussent pas écrits dans le même mode ; et le terme mode étant pris ici dans son ancienne acception rythmique (1) et non tonale, cela équivalait à exclure le contrepoint égal ou note contre note ; déjà l'on entrevoyait ainsi le chemin du contrepoint fleuri et de la musique polyphonique ; mais combien l'on marchait avec peine sur cette route nouvelle, à chaque pas hérissée d'obstacles inconnus ! Préoccupés surtout des combinaisons de mesure et de notation, les déchanteurs laissaient se heurter en chocs incessants le ténor et le motet ; et leurs successions d'accords nous paraissent plus barbares encore lorsque, par le même procédé, ils ajoutent une troisième, une quatrième voix, le *triplum*, le *quadruplum* (2).



A la faveur de ces amalgames harmoniques, le motet français profane s'était glissé dans l'église ; à Notre-Dame de Paris, maître Perotinus ou maître Leoninus, et d'autres déchanteurs dans d'autres cathédrales, introduisaient l' « art nouveau » dans le répertoire sacré, et faisaient chanter au chœur ces bizarres associations de mélodies étrangères les unes aux autres, diverses d'origine, de rythmes et de signification, dont ni la raison ni l'oreille ne paraissaient étonnées. Un jour vint cependant où l'autorité ecclésiastique s'émut ; des évêques en tournée pastorale interdirent aux couvents l'usage de ces chants « indévots », *motetos, motulis*, plus capables de porter au vice qu'à la piété ; et dans sa décrétale de 1322 contre les abus de la musique figurée, le Pape Jean XXII fit expressément mention de l'emploi des « motets vulgaires » dans les compositions religieuses.

Trois significations distinctes étaient vers cette époque renfermées simultanément dans le seul terme de *motet ;* on continuait de s'en servir, bien que plus rarement, pour désigner un genre particulier de poésie française chantée ; on donnait le même nom à celle des voix d'un déchant qui était notée immédiatement au-dessus du ténor, et qui dans le commencement avait été réellement chargée d'interpréter le motet, la chanson profane jointe au ténor grégorien (3) ; enfin, par extension, l'on n'avait pas tardé à appeler motet la composition polyphonique elle-même, que ses parties fussent ou non tirées d'anciens motets français profanes. Il est difficile de

(1) Voyez le *Traité* de Walter Odington et le *Traité anonyme de la Bibl. nat. de Paris* (ms. lat. 6286) dans Coussemaker, *Scriptorum de musica mediiævi novam seriem*, etc., t. I, p. 216 et 379.

(2) Nous renvoyons aux motets et déchants publiés par Coussemaker dans son *Art harmonique aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, tout en rappelant les critiques et les corrections proposées récemment pour cet ouvrage par MM. Guido Adler et Oswald Koller, dans la *Vierteljarsschrift für Musikwissenschaft*, années 1886 et 1888.

(3) Comme exemple de cette acception du mot *motet*, on peut rappeler au moins l'amusant passage du

préciser quelle était la forme spéciale de ce genre de morceau, car les monuments musicaux et les définitions des théoriciens sont également variables et contradictoires.

Les motets du manuscrit de Montpellier, publiés par Coussemaker dans son *Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles*, présentent sous le rapport de la structure musicale comme sous celui de l'assemblage des textes, de fortes divergences. Parmi les théoriciens, Walter Odington et le pseudo-Aristote, au XIIIe siècle, l'anonyme de Bruxelles et Jean de Muris au XIVe, s'accordent pour affirmer que le motet est toujours une composition avec paroles ; les deux derniers mentionnent la distinction entre les déchants dont toutes les parties ont le même texte, et les motets, dans lesquels a lieu le mélange de diverses paroles ; Walter Odington sépare et définit plusieurs espèces de déchant : l'*organum purum*, la *rondellus*, le *conductus*, la *copula*, la *motetus* et la *hoquetus* (1). Jusqu'à ce qu'enfin, vers 1475, Jean Tinctor écrive à l'article motet de son *Diffinitorium :* « Le motet est un chant de médiocres dimensions, dont les paroles traitent de matières quelconques, mais généralement religieuses (2). »



Mais, avec Tinctor, nous sommes arrivés à la seconde moitié du XVe siècle ; la musique polyphonique existe, elle est un art véritable ; le motet, à force de fréquenter les églises, a dépouillé son ancienne signification mondaine ; il s'agenouille dans le temple et adore, tandis que sa sœur, la chanson française, cherche seule au dehors les aventures joyeuses. Si le motet, récemment converti, mêle encore à son pieux langage des souvenirs de son existence passée, du moins a-t-il pris déjà, sous la main des maîtres, un maintien nouveau et grave, un sens purement sacré. Dufay, mourant en 1474, fait chanter par les enfants de chœur de Cambrai, autour du lit où il agonise, son motet : *Ave regina cœlorum*, et les termes de son testament ne laissent point de doute sur la signification qu'il prête à cet acte solennel ; les harmonies qu'il avait composées lui semblaient une seconde et plus instante prière dont la supplication touchante accompagnerait son âme vers le ciel. Ce morceau, qui a été conservé (3), est intéressant à la fois pour la biographie de Dufay, pour l'histoire de la technique musicale, et pour celle de la forme du motet. Divisé en deux parties distinctes, comme le seront très souvent les œuvres analogues de l'époque suivante, il offre dans l'une de ses voix des intercalations de phrases latines et pieuses, mais non pas liturgiques : écho des usages passés, dernière transition entre le motet du Moyen-Age à paroles mélangées et celui du XVIe siècle strictement conforme aux textes liturgiques.

Vers le même temps, Loiset Compère écrivait aussi en forme de motet la curieuse prière pour les musiciens, dans laquelle il désignait nominativement à la miséricorde divine ses amis et ses confrères. D'autres fois, on se contenta de mêler ensemble plusieurs textes liturgiques. Dans la première moitié du XVIe siècle, Nicolas Gombert composa ainsi le célèbre et remarquable motet qui portait pour épigraphe la devise « Diversi diversa orant », et dans lequel

poème de la Chasse, de Gaces de la Buigne, où sont décrits, en termes musicaux, les aboiements de la meute ;

Les uns vont chantant le motet,
Les autres font double hoquet,
Les plus grands chantent la teneur,
Les autres la contre teneur ;
Ceux qui ont la plus clère gueule
Chantent la tresble sans demeure,
Et les plus petits le quadrouble
En faisant la quinte surdouble.

(*Histoire littéraire de la France*, t. XXIV, p. 751).

(1) Voy. les Traités de ces quatre auteurs et l'anonyme du *British Museum* dans Coussemaker, *Scriptorum de musica mediievi novam seriem*, etc. T. I et II.

(2) » Motetum est cantus mediocris, cui verba cujusvis materie sed frequentius divine supponuntur. » Tinctoris, *Terminorum musicæ diffinitorium*, publié par Bellermann dans les *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*. T. I, p. 95.

(3) M. Haberl l'a publié à la fin de sa Monographie sur Dufay, en 1885.

étaient réunis par un art ingénieux les quatre chants à la Vierge : *Alma redemptoris* (basse), *Inviolata* (ténor), *Ave regina cœlorum* (alto), et *Salve regina* (cantus) (1).

Ces morceaux avec intercalations ou mélanges de paroles, plusieurs fois repoussés par l'Eglise, restèrent d'ailleurs en nombre infiniment restreint parmi la foule des motets bientôt mis à la disposition des chapelles. Telle était, à l'aurore du XVIe siècle, la richesse du répertoire religieux que dans l'espace de trois années, de 1502 à 1505, l'imprimeur Petrucci put réunir et insérer dans ses premiers et célèbres recueils cent-quatre-vingt-six motets à 3, 4 et 5 voix, dont les auteurs appartenaient pour la plupart à l'école franco-belge ; parmi eux figuraient Agricola, Brumel, Loiset Compère, Gaspar Van Werbeeke, Nicolas Gombert, Hobrecht, et le plus illustre de tous, Josquin Deprés. Les mêmes noms reparurent dix ou quinze ans plus tard, avec ceux d'Elzéar Genet dit Carpentras, d'Antoine Fevin, d'André de Silva, de Jean Mouton, de Richafort, de Festa et d'Adrien Willaert, dans les quatre livres des *Motetti de la Corona*, publiés par Petrucci et réimprimés par Jacques Junta. Pour distinguer les unes des autres des publications similaires se faisant concurrence, les éditeurs plaçaient au titre un emblême qui parlait aux yeux et justifiait la dénomination du recueil : on vit ainsi apparaître, après les *Motetti de la Corona*, les *Motetti del Fiore*, qui avaient un bouquet au frontispice, ceux *del Frutto*, avec un plat de fruits, et les *Motetti de la Simia*, où par un choix plus bizarre était placée l'image d'un singe assis. Heureuses sont aujourd'hui les deux ou trois grandes bibliothèques qui peuvent s'enorgueillir de posséder un exemplaire de l'un de ces recueils rarissimes (2).

(*A suivre*). Michel Brenet.



# MUSIQUE ET CHANT GRÉGORIEN

Nous le constatons avec satisfaction : partout le programme de la *Schola Cantorum* reçoit un accueil empressé ; et dans ce programme, la réunion de la musique et du chant grégorien semble particulièrement satisfaire le public. C'est que l'association de ces deux choses ne forme pas seulement un programme complet, embrassant toutes les branches de la musique sacrée ; mais elle réalise aussi un vœu qui s'affirme de plus en plus et répond à un besoin réel. L'étude comparée de la musique et du chant grégorien, aussi bien que la pratique de l'une et de l'autre, ne peut que profiter beaucoup aux deux arts ; et il est temps de commencer. Nous nous expliquons.

La restauration du chant grégorien, à laquelle Dom Pothier a attaché son nom et les principes qui constituent sa doctrine, ont attiré l'attention universelle. Le mouvement de réforme gagne de jour en jour ; et c'est son extension même qui fait entrer dans une phase nouvelle l'étude et l'enseignement de ce chant.

En effet, après avoir franchi le seuil des monastères, où l'on est au mieux préparé pour comprendre le livre des *Mélodies grégoriennes* et chanter le *Liber Gradualis*, la réforme a gagné le clergé séculier. C'était déjà un autre public qui, malgré le secours des études ecclésiastiques, n'a pas toujours parfaitement compris certains points de l'enseignement formulé par le savant bénédictin, notamment ceux qui se liaient à l'archéologie musicale, à la grammaire, à l'art de bien dire, au rythme et à la métrique. Toutefois, tel était le caractère de

(1) Zarlino, Cerone, G. B. Rossi, et de nos jours Ambros, ont parlé de ce morceau qui excitait par son mérite extraordinaire de facture, une admiration universelle.

(2) On trouvera la description de plusieurs d'entre eux dans le *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale in Bologna*, t. II.

vérité de ce qu'on entrevoyait que le mouvement réformateur gagnait toujours ; et, quand avait lieu quelque part une bonne exécution, préjugés, doutes, surprise de la nouveauté, tout semblait s'évanouir. C'était de la vraie et bonne propagande de l'idée par le fait.

Bientôt l'art grégorien attira l'attention du monde musical et des artistes même étrangers au plain-chant. Il est facile de leur faire entendre et goûter ces mélodies ; mais il l'est beaucoup moins de les amener à les exécuter. Cette notation guidonienne, cette théorie avec une terminologie spéciale et conçue au point de vue du rythme oratoire, tout cela forme une langue bien différente de l'art actuel. Elle exige des études spéciales que beaucoup de musiciens ne feront jamais. Il faut donc ôter cet obstacle à la diffusion du chant grégorien en en facilitant l'intelligence et l'exécution par des signes connus et des formules usitées en musique. Quand on dira : « Tel neume s'exécute comme si l'on écrivait ainsi en musique..... Ceci en chant grégorien correspond à cela en musique, etc. » ; alors tous comprendront. L'on saisira mieux la valeur des signes, le sens des préceptes et des termes tels, que ceux de *mora vocis,* d'*arsis* et de *thesis*, d'unité des formules, de distinctions, etc.

Qu'on veuille bien cependant le remarquer : il ne s'agit pas d'un enseignement nouveau, mais d'explications et, au besoin, de développements de la doctrine de D. Pothier. Nous croyons à la possibilité d'une traduction pour qui connaît à fond les ressources de la musique ; et nous avons encore été confirmés dans cette pensée en conférant encore tout récemment avec d'éminents artistes sur plusieurs difficultés ; mais pour traduire et commenter, il importe de bien se rendre compte des choses. Savoir comment on doit chanter, analyser ce que l'on chante et préciser le sens des préceptes : voilà où gît la difficulté.

A première vue, et sans une étude approfondie, l'enseignement du chant gégorien, tel que le formulent D. Pothier et son école avec sa notation et sa théorie, pourrait sembler trop archaïque, démodé, et parfois presque superficiel. Ce serait une grave méprise qu'un pareil jugement. A un enseignement que l'on présentait comme traditionnel, rien ne convenait mieux qu'une notation, et une théorie traditionnelles ; sinon l'on n'aurait pu voir aussi facilement les fondements de cette doctrine, et les reproches de nouveauté fantaisiste eussent eu beau jeu. Il y a plus cependant. Tel qu'il est formulé, par l'école bénédictine, cet enseignement ne reproduit pas seulement la pensée et souvent les termes des anciens théoriciens, il est aussi conforme à la nature même des choses, c'est-à-dire à la conception primitive et traditionnelle de l'art grégorien, qui est celle d'un discours mélodique et du rythme oratoire. Il y aurait eu peut-être risque d'erreur et de confusion à formuler d'abord à un point de vue différent et dans un langage plus moderne la théorie de cet art ancien. C'est donc au livre, en quelque sorte classique, des *Mélodies grégoriennes* et à la notation guidonienne qu'il faut recourir pour bien saisir le génie de la mélopée grégorienne. Les reproductions de la Paléographie et notamment le manuscrit en cours de publication en sont la preuve évidente.

Notre plan est donc, par suite, tout indiqué. Qu'il s'agisse d'un court fragment ou d'une pièce plus longue, il est nécessaire, pour une étude tant soit peu approfondie, de mettre la notation ou la formule théorique traditionnelle en regard de la traduction en notation ou en langue musicale. Ainsi se fera le

contrôle et se comprendra plus facilement la correspondance des procédés dans les deux arts.

Toutefois, dans cette association de la musique et du chant grégorien, nous n'avons pas seulement en vue la pratique et l'enseignement, mais aussi ces études supérieures qui ont pour objet le caractère, les procédés, l'esthétique, etc., de ces deux branches de l'art. C'est avec raison qu'on a dit que pour bien posséder une langue, il fallait en savoir une autre ; car la philologie comparée est une source d'aperçus nouveaux et d'idées fécondes. Il n'en est pas autrement des langues musicales. Or, jusqu'à ce jour, on a trop regardé le chant gréorien comme une langue isolée, sans parenté ni filiation. Il se dresse au milieu des autres productions de l'art musical comme une singularité archéologique, parfaitement restaurée. On dirait l'obélisque de la Concorde, avec ses signes hiéroglyphiques, s'élevant au sein du Paris moderne. Si l'on n'étudie que le chant grégorien en lui-même, on n'aura jamais qu'une science étriquée ; mais en le comparant, aux autres branches de l'art, on verra mieux les points de contact et les différences ; tout se classera, se coordonnera, s'éclairera.

Tel est le sens le plus élevé de cette proposition : association du chant grégorien et de la musique dans le même programme. Tel est aussi le but que nous tâcherons de réaliser dans une série d'articles que nous donnerons ici, sur l'invitation qui nous en est faite. En toutes circonstances, nous ferons une étude comparée et emploierons simultanément les procédés, la notation et le langage de la musique et du plain-chant. Mettant à profit ce que l'expérience, une étude plus approfondie et les discutions récentes ont apporté de lumières ; nous espérons dissiper les équivoques, et effacer, autant qu'il est en nous, les imperfections de nos précédents travaux ; mais les principes fondamentaux ne changeront pas, et nous restons toujours attaché à l'école bénédictine et disciple de D. Pothier.

La question du chant grégorien intéresse avant tout le culte divin. Il va sans dire que la Société, respectueuse avant tout des décisions de l'Eglise et de l'autorité ecclésiastique, ne poursuit en cette matière que ce que tout le monde accepte, à savoir : l'application, selon qu'il est possible, des principes d'exécution traditionnelle à toutes les éditions autorisées ou recommandées. C'est dans le même sentiment qu'elle travaillera à la diffusion de la véritable musique religieuse selon les vœux et les prescriptions que tant de fois, et récemment encore, l'Église n'a cessé de renouveler.

Mais comme la musique, particulièrement la musique ancienne et le chant grégorien sont, au point de vue spécial de l'art et de la science, l'objet d'études aujourd'hui très suivies et fort en honneur, la Société se fera un devoir d'observer dans les travaux et les auditions les règles d'une science de bon aloi, c'est-à-dire : l'exacte reproduction du texte et sa fidèle interprétation. Pour la musique *alla Palestrina*, pour celle des maîtres tant anciens que modernes, aussi bien que pour le chant grégorien, c'est donc le texte original, intégral et exécuté suivant la pensée de l'auteur qu'il faut étudier et faire entendre. Pour ce qui est du chant grégorien, ce côté purement artistique et scientifique de la question ne peut que profiter beaucoup à la pratique ordinaire du plain-chant ; car les chœurs si nombreux qui suivent l'édition bénédictine en bénéficieront naturellement à tous points de vue ; tandis que pour les autres éditions, on trou-

vera dans l'étude du texte original le moyen d'apprécier les modifications opérées dans les éditions modernes et d'en tirer le meilleur parti possible.

En terminant, nous exprimons le vœu que cette association du chant grégorien et de la musique se poursuive non-seulement dans les écrits, mais aussi dans la pratique. L'audition est en musique la meilleure démonstration. En prenant rang parmi les œuvres de musique ancienne, que l'on s'efforce, aujourd'hui plus que jamais, de remettre en honneur, le chant grégorien reconquerra une place qui lui est due ; et à l'église, comme ailleurs, ce sera pour le plus grand profit de l'art musical tout entier.

A. Lhoumeau.



## COMPTE-RENDU DES RÉUNIONS DE LA SCHOLA CANTORUM

Ainsi que nous l'avions annoncé dans notre Bulletin, le Comité de la *Schola Cantorum* s'est réuni le jeudi 22 novembre, Fête de Sainte Cécile, à la Maîtrise de Saint-Gervais, sous la présidence de M. Guilmant. Après avoir déclaré la séance ouverte, M. Guilmant donne la parole à M. Charles Bordes, l'un des secrétaires, qui lit le rapport résumant les travaux de la Société depuis notre dernière réunion. En voici quelques extraits :

« Sans pouvoir donner la liste des deux cents cinquante souscripteurs qui sont venus à nous
» sur la simple lecture de notre numéro spécimen, nous sommes particulièrement honorés d'y
» trouver les noms de Monseigneur l'archevêque de Rennes, et de Nos Seigneurs les Evêques
» d'Annecy, de Pamiers, du Mans et de Soissons. »

Depuis cette réunion, nous avons encore reçu les adhésions nouvelles de Son Eminence le Cardinal Després, archevêque de Toulouse, de Nos Seigneurs les Evêques de Viviers, de Blois, de Versailles et de Laval.

« Quant à la rédaction de notre journal, nous avons la promesse de collaboration des plus
» éminents musicographes français et étrangers, qui s'intéressent à la restauration de la musique
» religieuse, puis aussi l'appui inappréciable des Révérends Pères Bénédictins, qui nous ont
» promis de nous fournir des études sur les matières pouvant éclairer et diriger les travaux de
» notre Société. »

Furent présents à cette réunion, en plus du Comité : le T. C. Frère Albert des Anges ; MM. les Abbés Chappuy, Batiffol, Brune et Perruchot ; MM. André Hallays, Paul Poujaud, William Gousseau et Pierre Lalo.

On fixa à cette séance, l'ordre du jour de l'Assemblée générale du 2 décembre et sur la proposition de deux Membres, on prit les résolutions suivantes :

1° Les concours seront ouverts aux étrangers.

2° On pourra concourir sans être souscripteur.

3° Après examen des essais de notation moderne qui sont soumis à l'Assemblée, on vote qu'un des premiers devoirs de la Société sera de publier, dans cette notation, des extraits pratiques de chants grégoriens.

Le 3 décembre suivant, premier dimanche de l'Avent, après le chant du *Veni Creator* et une éloquente allocution de M. l'abbé Noyer, directeur spirituel de l'Œuvre de la Maîtrise Saint-Gervais, avait lieu dans la chapelle des Catéchismes de l'église, l'Assemblée générale de la *Schola Cantorum*, sous la présidence de M. Guilmant.

A l'ouverture de la séance, M. Charles Bordes donne à nouveau lecture du précédent rapport, qui est approuvé à l'unanimité, puis le Comité remet sa démission, et est immédiatement réélu pour cinq ans, sans discussion et par acclamation.

L'Assemblée générale vote que le Comité qui doit être de neuf Membres, sera complété par trois Membres ecclésiastiques, qui seront nommés à la prochaine Assemblée ; jusque-là le Comité réélu continuera ses fonctions d'organisation.

Le lendemain 3 décembre, une messe solennelle a été célébrée pour attirer sur l'œuvre les lumières et l'assistance du Saint-Esprit. Les « Chanteurs de Saint-Gervais », sous la direction de M. Charles Bordes, y ont chanté *a capella* la *Messe du Pape Marcel* de Palestrina ; le chef-d'œuvre de l'art religieux du XVIe siècle, alternant avec le pur chant grégorien de l'office de saint François-Xavier. Les morceaux de cette messe, chantée par la Maîtrise de la paroisse, ont été dirigés par le R. P. Lhoumeau, l'éminent et dévoué vulgarisateur des principes d'exécution bénédictins. Le *O vos omnes* de Vittoria a été chanté à l'Offertoire par les « *Chanteurs de Saint-Gervais* » et la cérémonie s'est terminée par l'exécution du *Factus est repente* de Aichinger. Tous ces morceaux ont profondément impressionné l'assistance.

Les Secrétaires.



# ÉNUMÉRATION DES TEXTES MIS AU CONCOURS

La Schola Cantorum a pour but de créer une musique moderne vraiment digne de l'Église.

Niedermeyer et plusieurs musiciens de mérite ont formé, jadis, un projet analogue. Leurs efforts eurent peu de succès. La principale cause vient de ce qu'ils tombèrent dans les mêmes errements qu'ils voulaient combattre chez les autres. En évitant cet écueil, nous espérons bien que cette nouvelle tentative ne pourra encourir le reproche de présomption et finira par obtenir plus de faveur auprès d'un public mieux préparé, grâce aux enseignements du Souverain pontife. Quel sera donc notre critérium ? Avec Dirven, nous le trouvons contenu dans ces paroles de Mgr Riedel : « Le chant grégorien devra rester, pour tous les temps, la source et la base de la musique d'Église et constituera ainsi l'unique règle pour la juger sainement. » Il faut en conclure que, plus une composition musicale se rapprochera du plain-chant, plus elle aura le droit de porter le titre de musique d'Église. Est-ce une raison pour proscrire tout élément nouveau ? Le simple exposé du but poursuivi par la Schola Cantorum prouve que telle n'est pas notre pensée. Toutefois, il importe de se rappeler que la musique doit interpréter objectivement le texte liturgique. De plus, sous aucun prétexte, on ne pourra enfreindre les règles établies par l'Église. Sur ce point, notre programme est tellement arrêté, que nous serons inflexibles. Rien ne pourra nous en détourner, et les beautés, même supérieures d'une œuvre musicale, ne nous feront pas oublier les droits de la liturgie.

Le sujet du concours sera, pour le mois de janvier 1895, l'antienne : « O quam suavis est, » que nous reproduisons ci-dessous, avec la traduction française en regard. Tout solo se trouve naturellement proscrit. La composition devra être écrite à 2, 3, ou 4 voix, avec ou sans accompagnement d'orgue et sans le concours d'aucun autre instrument. Les envois seront reçus jusqu'au 1er mars prochain.

L. P.

## TEXTE MIS AU CONCOURS

*O quam suávis est Dómine spíritus túus, qui ut dulcédinem túam in filios demonstráres, páne suavissimo de cœlo præstito, esuriéntes réples bónis, fastidiósos dívites dimíttens inánes.*

Qu'il est suave votre Esprit, ô Seigneur ! qui, voulant montrer votre tendresse pour vos enfants, par un pain très doux venu du Ciel, comblez de biens ceux qui ont faim, renvoyant vides les riches dégoûtés.



# MOIS MUSICAL

## PARIS

*Au Conservatoire de musique.* — Nous ne saurions trop féliciter le jeune et remarquable professeur de la classe d'ensemble vocal, M. G. Marty, de l'intelligence avec laquelle il compose ses programmes et du choix des œuvres qu'il fait exécuter. C'est ainsi qu'il nous a fait entendre entr'autres œuvres le *Crucifixus* et le *Sanctus* à 3 voix de Lotti et le *Rex virtutis* de Palestrina, au dernier examen de sa classe.

*A Saint-Gervais.* — Après la Messe du Pape Marcel, donnée au bénéfice de la « *Schola Cantorum* », le 3 décembre dernier, et la Missa Brevis, exécutée le jour de l'Immaculée-Conception, c'est une messe du vieux maître espagnol Moralès que les « Chanteurs de Saint-Gervais » ont exécuté pour la première fois, le jour de Noël. Spécialement remise en partition pour cette exécution, cette messe se recommande par sa grande majesté et la richesse de ses mélodies. Outre le thème générateur d'une allure populaire très marquée, les diverses pièces de la messe abondent en thèmes inventifs d'un beau caractère mélodique et rythmique.—Le *Kyrie,* le *Benedictus,* et l'*Agnus Dei*, sont les parties capitales de l'œuvre. Au même office, nous avons entendu avec plaisir, *Hodie Christus natus est* de Nanini, qui est bien un des plus beaux motets de l'école romaine et le « *O Magnum mysterium* » de Vittoria. Aux vêpres, les chanteurs ont exécuté divers faux-bourdons des maîtres vénitiens, si pratiques pour les maîtrises même modestes, et d'un effet si magnifique. Au salut, on a goûté tout particulièrement le bel *Ave Maria*, à 4 voix, de Palestrina, que nous encartons dans le présent numéro, et divers autres motets. Le 20 décembre, les Chanteurs ont exécuté, en l'honneur des noces d'or de M. l'abbé de Bussy, curé de Saint-Gervais, la Messe du Pape Marcel et le *Te Deum* de Kerle.

*A Notre-Dame des Blancs-Manteaux.* — M. l'abbé Perruchot, un des plus zélés fondateurs de la « Schola » a fait exécuter, le jour de la Toussaint, la Messe du Pape Marcel et, pour la Fête de l'Immaculée-Conception, la Messe *O quam gloriosum* de Vittoria et plusieurs motets des maîtres anciens. A Noël, il a fait entendre la *Missa Brevis*, le *Magnificat* et le *Dies Sanctificatus,* de Palestrina, et l'*Ecce concipies*, de Handl.

## DÉPARTEMENTS

Angoulême. — Nous lisons dans la *Semaine religieuse d'Angoulême*, à propos de l'exécution palestrinienne que les *Chanteurs de Saint-Gervais* ont donnée dans cette ville à Saint-Martial, le mardi 18 décembre dernier, un compte-rendu d'où nous extrayons ces lignes : « Ces éloges reviennent, et aux magnifiques œuvres des anciens maîtres, et à leur ravissante interprétation. « *C'était pour la plupart des auditeurs une véritable révélation.* » Avec quelques cérémonies de ce genre on aurait vite fait l'éducation musicale des fidèles qui ne demandent qu'à admirer ce qui est vraiment religieux et digne du culte. Les pièces palestriniennes qui ont été les plus remarquées sont le *O vos omnes* de Vittoria et l'*Ave Maria* de Josquin de Près. Mgr Frérot, évêque d'Angoulême, présidait la cérémonie et a bien voulu témoigner son admiration pour le sentiment vraiment religieux qui se dégage de cette admirable musique.

Avignon. — Il vient de se fonder à Avignon, sous le titre de « Chanteurs de Saint-Pierre, » une Société analogue à celle des « Chanteurs de Saint-Gervais » de Paris. La direction musicale en est confiée à M. Palun, président, et à M. Ripert, le distingué organiste de l'église Saint-Pierre. La nouvelle Société a prêté son concours au Salut le jour de Noël et y a exécuté entre autres pièces le *O Magnum mysterium*, un des plus beaux motets de Vittoria.

Chalons-sur-Marne. — Le jour de la Toussaint, M. Huet, aussi connu par son talent de musicien que par ses nombreux travaux sur la musique religieuse, a fait exécuter la Messe *Lauda Sion* de Palestrina.

Clermont-Ferrand. — *La Dépêche* de Clermont-Ferrand, nous adresse le compte-rendu qu'elle a donné de l'exécution de chant grégorien qui a eu lieu à la cathédrale pour la clôture de l'adoration perpétuelle. En voici quelques extraits :

« La Messe du premier dimanche de l'Avent a été chantée par le Grand Séminaire et la Maîtrise, » c'est-à-dire par un chœur de deux cents voix.

» Merci au vénérable religieux Dom Delpech, pour l'audition qu'il nous a donnée. A sa manière » de diriger, on reconnaît facilement le professeur habitué à conduire des masses chorales. Il est » un des représentants les plus distingués de cette école qui a si bien compris que le plaint-chant » est un fait, qu'il est ce qu'il est, et que si on y touche, il n'est plus lui-même.

» C'est aux Bénédictins de Solesmes que nous devons la reconstitution des mélodies grégo- » riennes, que nous avons peine à reconnaître dans nos éditions. Leur savante revue de paléogra- » phie musicale donne les résultats de leurs travaux, et la photographie des manuscrits met sous » les yeux les vraies sources qu'on ne peut récuser : *Res, non verba.*

» Il serait trop long d'analyser chacun des morceaux que nous avons entendus ; nous devons » cependant souligner comme ayant produit le meilleur effet, le *Kyrie*, les versets des *Graduel* et » de l'*Alleluia*, le *Sanctus* et le *Iste Confessor*. Ce résultat est d'autant plus appréciable que les » leçons préparatoires ont été relativement peu nombreuses.

» Cette dernière observation nous amène à dire que si l'on employait à préparer ce chant la » dixième partie du temps que l'on emploie à préparer de soi-disant morceaux religieux, on arri- » verait à un résultat plus que suffisant, surtout lorsque l'oreille y serait formée, et que tous » auraient appris par cœur ces admirables mélodies, si chantantes, si pénétrantes, si conformes » au cœur chrétien. »

Poitiers. — Les « Chanteurs de Saint-Gervais » ont été appelés à chanter la Messe *Brevis* de Palestrina et divers motets à Notre-Dame-la-Grande, le 17 décembre. M. Eugène Lacroix, venu de Paris, a remarquablement exécuté sur l'orgue à cette cérémonie le prélude et la fugue en sol min. de J.-S. Bach.

Nous recevons, à propos de cette excellente exécution, une lettre du R. P. Parisot, de l'abbaye de Ligugé, et un remarquable article de la *Semaine religieuse de Poitiers* de M. Gerbier, qu'il nous aurait paru intéressant de reproduire. L'abondance des matières nous force à en remettre la publication au prochain numéro de la *Tribune*.

Tours. — M. l'abbé Gaulay, maître de chapelle de la cathédrale qui ne cesse de faire les plus louables efforts pour constituer, à Tours, une maîtrise grégorienne et palestrinienne, avait eu l'heureuse initiative de convier les « Chanteurs de Saint-Gervais » à un concert donné dans l'ancienne Chapelle de l'Archevêché, au bénéfice de sa maîtrise. Nous lisons dans le *Journal d'Indre-et-Loire* :

« L'entreprise a été couronnée de succès et les amateurs, qui remplissaient la salle, sont sortis émerveillés, charmés, dans toutes les forces de l'expression. » — Le programme comprenait deux parties : l'une de musique d'église, l'autre de musique de cour des maîtres primitifs des XV[e] et XVI[e] siècles ; toutes deux ont remporté un égal succès, et ce concert, purement choral composé d'œuvres taxées, par certains, d' « archaïques et monotones », n'en a pas moins charmé le public. C'est une nouvelle victoire pour le chant polyphone, et nous espérons que ce succès encouragera le jeune et vaillant maître de chapelle de la cathédrale et lui donnera des forces pour persévérer dans ses projets.

Ne quittons pas Tours sans signaler la maîtrise de Saint-Julien qui, elle aussi, a abordé franchement le répertoire palestrinien. M. l'abbé Desplaces y fit exécuter, le jour de Noël, la Messe « *Quarti toni* » de Vittoria.

Versailles. — Au petit Séminaire, les élèves ont chanté le jour de Noël, la Messe et les Vêpres en chant grégorien. L'excellence de cette exécution est due à la haute compétence et au zèle de M. le chanoine Poivet.

Rodez. — Nous lisons dans la *Revue religieuse* de Rodez que les élèves du Petit Séminaire de Saint-Pierre ont exécuté, sous la direction de M. le Chanoine Ginisty, une messe en chant grégorien, qui a fait sensation dans le diocèse. « Le petit Séminaire de Saint-Pierre a pris une heureuse » initiative, et pour atteindre un résultat vraiment remarquable il a suffi, paraît-il, de quelques « répétitions. » Nous citons cette phrase de l'article pour convaincre les rebelles qui prétendent que ces mélodies sont d'une exécution difficile.

A la Cathédrale, M. Froment, maître de chapelle, a fait chanter, le jour de Noël, le *Diffusa est Gratia* de Nanini. Nous espérons que cette maîtrise subventionnée par l'Etat persévérera dans cette voie, le devoir des maîtrises émargeant au budget étant de veiller au respect des traditions et de n'interpréter que les grandes écoles.

## ÉTRANGER

Angleterre. — Nous enregistrons avec plaisir le grand succès que vient de remporter M. Alex. Guilmant, président de la *Schola Cantorum*, dans la tournée qu'il vient de faire en Angleterre et

en Écosse, pendant l'Avent. Il donna des concerts à Glasgow, Birmingham, Shieffield et Liverpool, où 4,000 auditeurs lui firent fête. L'éminent organiste exécuta les œuvres des maîtres contemporains et notamment sa 5e sonate, sa nouvelle œuvre, qui a été chaleureusement accueillie.

G. DE BOISJOSLIN.



# CURIOSITÉS MUSICALES

Notre collaborateur, M. A. Pirro, nous communique à titre de documents pouvant jeter quelques lumières sur la façon d'exécuter la musique aux XVe et XVIe siècles, les deux textes suivants recueillis par lui au cours de ses recherches :

Extraits de l'Histoire maccaronique de Merlin Coccaix (fin du XVIe s.)
Edition 7, Brunet et P. L. Jacob (Paris, Garnier, 1875).

*Page 20, — Livre I*

Sur ces plaisants devis viennent les chantres, qui estaient flamens, et excellens en leur art. Iceux, après avoir bien bu du bon piot, se mettent à chanter avec voix tremblantes, lesquelles la gorge facilement envoye dehors, ayans tous une poitrine ferme et robuste. A l'accord de telles voix, et à telle mélodie, tous ces causeurs se taisent, et toutes choses étans en repos, ny pied, ny banc, ny rien quelconque entrerompt un si doux plaisir que recevoit l'oreille. Après ces chantres entrèrent en la salle cinq joueurs de flustes très experts, lesquels après avoir joué de leurs flustes, s'eslevèrent avec un grand retentissement de joueurs de hautboys, et avec leurs tons merveilleux se font connaître par toute la ville de Paris. En soufflant en leurs instrumens vous leur verrier les joues grandement enflées, et iceux ne faillir jamais à boucher destrement les trous avec leurs doigts, les maniant légèrement haut et bas, avec une grande asseurance ; et leur musique se diminue si mélodieusement, que de huit personnes qu'ils estoient, vous eussiez estimé iceux être cinquante...

*Page 129, — Livre IX*

Cependant maître Jacob, après avoir amassé tous les autres prebstres de la paroisse, commençait à gorge déployée à chanter la Messe, et les autres le suivoient, et à grands cris ; ils despechent incontinent l'*Introït*, tellement quellement, et viennent aux *Kyrie*, lesquels, avec un bon ordre, ils contre-pointent, autant et aussi dextrement que si Adrian (1), Constant (2) et Jacquel y estoient. La douceur du chant en estoit si grande et si plaisante, que les esprits des paysans se sentoient ravis et transportés ailleurs, quand ils oyaient maistre Jacob, vray musicien, descendre des quintes et des tierces en une octave et tirer ces octaves avec une longue haleine. Il passe *Gloria in excelsis*, et vient au *Credo*, lequel estoit si mignardement chanté, que si Josquin (3), la splendeur de tous les chantres, y eust été, il eust appris à mieux composer les Messes musicales.

*Page 301, — Livre XXI*

Puis ils se mettent quatre à chanter ; car, comme quelquefois il arrive, ils se trouvèrent quatre bons musiciens. Gilbert prend le dessus avec sa voix douce et déliée ; Philoforne prend la taille ; Cingar, diminuant de sa gorge les notes, chante la haute-contre ; Balde est pour la basse-contre. Ces quatre, marchans ensemble, gringuelotoyent divers motets, et, par tels plaisans chants, adoucissoient la peine et le travail du chemin. La gorge de Gilbert, imitant

(1) Serait-ce Adrian Villœrt, mentionné parmi les musiciens dont parle Rabelais (nouveau prologue du liv. IV).
(2) Constantio Terti, nommé dans Rabelais, ainsi que Jocquet Bercan.
(3) Josquin de Près, mort vers 1531, l'un des plus célèbres musiciens du XVIe siècle.

Phœbus, triomphait de chanter, et de ce *sol, fa, ut,* montoit mélodieusement jusques à *la*, diminuant légèrement les minimes crochues et demy-crochues, autant et aussi subtilement que sçauroit faire Trinjant sur son espinette. Philoforne fait bien retentir les notes longues et brèves, et relevant sa voix, soustient avec icelle tout le chant. Aucune fois, il attend quatre pauses, huit, vingt, trente, comme est l'usage du Teneur ; et pendant qu'il se tait, la musicque ne se fait que de trois. Cingar ne chante pas moins de la bouche, comme il est éloquent de la langue ; tantost, il va avec sa voix trouver le Ciel ; tantost, il descend aux Enfers avec l'eschelle d'aré.

La voix des autres n'est point si prompte, et n'y en a point qui criblent si menu que lui les minimes noires. Balde, de son gosier tremblant, amène de loing le bas, et vous diriez à l'ouir que ce serait un Flamand, car il forme son gosier comme si c'estoit un gros tuyau d'orgue. Ce ne luy est rien de chercher *Ut* en la game ; mais descend plus bas jusques au fond de la cave. Le dessus contente le plus l'oreille des escoutans, et la taille est la conductrice des voix, et le guide des chantres. La haute-contre orne la chanson et la rend plus mélodieuse. La basse-contre nourrit les voix, les asseure et les augmente. Ils chantoient des chansons en langue flamande, italienne et allemande, passant ainsi le temps, qui autrement serait inutile.

*Pour copie conforme :*

A. Pirro.



# BIBLIOGRAPHIE

I. — *Chant grégorien. Grammaire élémentaire*, par l'abbé C. Cartaud, chanoine honoraire d'Orléans, curé-doyen de Puiseaux (Loiret). — Solesmes, imprimerie Saint-Pierre, 1895, 120 p.

Après les théories savantes et les traités étendus de chant grégorien, les maîtres de chapelle réclamaient depuis longtemps un livre élémentaire résumant les règles développées par Dom Pothier dans *les Mélodies grégoriennes* et les principes d'exécution mis en lumière par *la Paléographie musicale*. Ce manuel, impatiemment attendu, M. l'abbé Cartaud vient de le composer avec une clarté, un goût, une sûreté de doctrine et de méthode vraiment rares dans les ouvrages d'enseignement pratique. Nous voudrions analyser chaque chapitre de la *Grammaire du chant grégorien*, nous ne pouvons qu'en indiquer le plan général. Partant du principe que *le chant grégorien* et la *lecture du latin* reposent sur des règles identiques, M. l'abbé Cartaud résume d'abord les *règles d'une bonne lecture* (prononciation, accentuation, pauses) ; puis il fait l'application de ces règles au chant liturgique, en précisant toutes les particularités d'exécution sous une forme simple et didactique. Il étudie successivement les éléments qui composent le chant grégorien, syllabes musicales, formules, membres de phrase, phrases musicales, notes d'ornement, et enseigne la manière de les exécuter soit isolément, soit dans leur enchaînement mélodique. — Trois chapitres sont consacrés au mouvement, au rythme, à l'expression. Partout, M. l'abbé Cartaud a soin de signaler ces deux écueils : le *martellement* des vieux chantres et *l'affectation* de certains novices. Il propose comme modèle le chant naturel, pur et religieux qu'on entend aux offices de Solesmes.

Tous les exemples, extraits des livres de chant des Bénédictins, sont traduits en notation musicale moderne. Cette excellente innovation permettra aux musiciens de se familiariser rapidement avec la notatation traditionnelle du plain-chant.

Enfin un Supplément contient des *exercices pratiques* en notation traditionnelle et musicale sur toutes les parties de la grammaire, un tableau des neumes anciens et des exemples de chants neumés avec traduction musicale.

Nous devions recommander ce livre qui sera utile à tous, même à ceux qui croient tout savoir, surtout à ceux qui n'ont encore rien osé apprendre. En l'écrivant, M. l'abbé Cartaud a rendu un nouveau service à la cause grégorienne et à l'art chrétien. Depuis cinquante ans, les artistes ont su découvrir et comprendre l'art merveilleux des *enlumineurs*. Quand voudront-ils reconnaître que le chant, qui animait le texte sacré des missels romans et gothiques, surpassait en beauté les miniatures qui l'illustraient ? Quelle « histoire », quelle lettrine égale en grâce naïve le *Puer natus*, par exemple, de l'Introït de Noël ? On admire dans les vitrines du Louvre et de Cluny les diptyques d'ivoire, plats de livres, les reliquaires du Moyen-Age, mais les

oreilles restent fermées à la musique des mêmes temps. Après la publication de la grammaire de M. l'abbé Cartaud, on ne pourra plus invoquer la difficulté de lecture. Il vient de livrer à tous le secret pour ouvrir sans efforts le *Liber gradualis* et les *Variæ preces,* délicieux florilège des mélodies grégoriennes.

II. — *L'Orgue de Jean-Sébastien Bach,* par A. Pirro, avec une préface de Ch.-M. Widor. — Paris, librairie Fischbacher, 1895. In-18, XL-204 p.

On a reproché quelquefois à la critique musicale française d'être plus brillante que solide, plutôt anecdotique et descriptive qu'érudite et pénétrante. Je n'ai pas l'envie de rechercher si le reproche fut jamais fondé, puisque plusieurs livres récents, sans parler des articles, nous prouvent qu'assurément il ne l'est plus. Je ne veux citer aujourd'hui que l'étude de M. Pirro sur l'œuvre d'orgue de Séb. Bach. Elle dénote une connaissance approfondie de la technique et de l'histoire de la musique, un esprit critique très aiguisé, le sens de la beauté musicale à un degré rare. Venant après les travaux de Forkel et de Ph. Spitta, ce léger volume est encore plein de découvertes et de vues originales : il unit la science allemande à l'agrément français. C'est beaucoup de louanges, mais je n'en puis rien retrancher.

En quelques pages, M, Pirro marque les traits essentiels des précurseurs : Frescobaldi, l'audacieux créateur de formes, dont les *canzone* donneront naissance à la fugue instrumentale ; le musicien de cour Froberger ; le doux mystique Pachelbel ; enfin, Buxtehude, le maître d'élection de Sébastien Bach, qui tiendra de lui la pure tradition allemande. Puis, l'auteur aborde l'examen des compositions libres de Bach, celles où il n'a pas le choral á interpréter, les Préludes et Fugues, Toccate, Fantaisies, qui sont distribuées en trois périodes : la période d'imitation, où Bach dénombre ses ressources, use surtout des procédés de Pachelbel et de Buxtehude ; la période de formation, où il commence à « généraliser », à s'affranchir de l'influence de ses premiers maîtres ; la période de maîtrise définitive, qui ne comprendrait pour l'orgue que vingt œuvres environ ; mais, c'est le temps des Passions, des Cantates, des Motets, de la Messe en si mineur.

Tout en suivant l'évolution du génie de Bach, à l'aide de comparaisons et d'inductions toujours ingénieuses, M. Pirro opère le classement chronologique des pièces d'orgue. Il étend un peu trop, á mon sens, la série des compositions « influencées. » Il est difficile de ne pas résister, quand il ne voit dans la célèbre *Passacaglia* (Peters, VIII, 6) « qu'une imitation judicieuse de Buxtehude, Bach ne s'y révélant que par l'étendue de la pièce et les contrepoints de la fugue. » Malgré l'emploi des formes consacrées, malgré l'*ostinato*, la passacaille est une des pièces où éclate déjà le génie du « Cantor » de Leipzig. Lorsque M. Pirro arrive aux dernières œuvres, celles qu'il appelle « intégrales », sa concision devient extrême. « Les beautés de ces compositions sont telles, dit-il, qu'aucune analyse ne peut les atteindre. » Mais ce sont précisément celles dont l'étude nous intéresserait le plus. A ce moment, M. Pirro cède la parole à Hegel et Schopenhauer. Son remarquable talent d'analyste — voyez l'analyse de la deuxième chacone de Buxtehude — aurait dû s'exercer sur le prélude et la fugue en si mineur (Peters, II, 10). Il nous avait promis d'établir « le bilan des conquêtes nouvelles, de tenter de serrer de très près l'élément spécifique du génie de Bach. » Autre petite querelle : M. Pirro a une tendance à « caractériser » la musique pure. C'est ainsi qu'il croit entendre dans la petite fugue en mi mineur (Peters, III, 10) des « voix qui s'entretiennent d'un malheur public. » Cette association d'idées imprévue pourra nous troubler aux auditions futures. Mais lisez et relisez dans le chapitre sur *le Choral* le commentaire du chant célèbre : « Schmücke dich, o liebe Seele ! » Orne-toi, ô chère âme. C'est une sorte de poëme en prose d'un sentiment exquis. A cette place je comptais trouver au moins la mention de la suite des *Kyrie* (Peters, VII, nos 39 a b c), pièces caractéristiques de la dernière manière. Pour finir, une étude très curieuse sur la registration et les ornements, et en appendice la biographie de Bach avec le catalogue de l'œuvre complet.

Tout organiste, tout fervent admirateur du grand Sébastien devra lire, méditer, consulter sans cesse ce petit livre pour lequel M. Widor a écrit une humoristique et substantielle préface. Il y trace un croquis saisissant de Bach au clavier et fixe la technique du virtuose. Nous recommandons particulièrement aux organistes les pages pleines de verve du maître de Saint-Sulpice, qui voue au mépris public « ceux qui *accordéonisent*, ceux qui *arpègent*, ceux qui lient mal, ceux qui rythment à peu près... Il est passé le temps des cataclysmes à l'orgue, du tonnerre, des tremblants, des chœurs de chèvres appelés *voix humaines.* » Hélas ! je connais certaines tribunes de cathédrales où les chèvres n'ont pas cessé de bêler, ni les ouragans de mugir.

Paul CRESSANT.

---

Le Gérant : ROLLAND.

*Imprimerie MOUTAILLIER, 43, rue des Francs-Bourgeois, Paris.*

# NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

## *Ave Maria à 4 voix de Palestrina*

(CONSEILS D'EXÉCUTION)

Composée pour la Fête de l'Annonciation et sur l'intonation de la 2e Antienne des Ires Vêpres de la fête, cette pièce est une des plus touchantes de Palestrina ; elle demande une grande délicatesse d'exécution. Il est important de bien articuler les paroles et de les parfaitement accentuer ; l'accent musical correspondant merveilleusement à celui des mots dans ce motet qui est, à ce point de vue, d'une perfection achevée. Donc : *lire à haute voix le texte et le bien comprendre avant de chanter.* — Analysons d'abord la partie de dessus : Les soprani entonnent *Ave Maria*, très doux, lentement (Met. ♩= 76) ; *Ave* soutenu sans enfler le son, *Maria* en accentuant le la ♮ avec douceur pour éteindre le son sur le sol. Pressez un peu la mesure à compter. *Ave*, cette fois en insistant avec une tendresse contenue et en retenant un peu ; reprendre ensuite le mouvement en modulant doucement les croches. *Gratia plena* simplement, d'une allure presque populaire et *P* pour laisser aux autres parties toute liberté. *Dominus tecum* très chanté, en ayant bien soin de ne pas tenir compte de l'indication fautive de respiration, en diminuant le son sur la chute de la phrase pour laisser en dehors les entrées du ténor et de la basse. Céder sur *Benedicta tu*, pour presser ensuite peu à peu *in mulieribus* et augmenter de force jusqu'au *Jesu* qui devra être attaqué doux et lent avec un repos *PP* de *deux temps lents* sur le point d'orgue du si ♯. Puis rebattre le 1er temps à vide dans un mouvement plus animé et doucement chanter la suite en ralentissant beaucoup sur les deux rondes pour permettre aux autres parties de développer leur cadence un peu fleurie. Reprendre ensuite « doucement animé » et simplement *dulcis et pia*, pour ralentir encore sur le second *et pia*, puis respirer, bien à son aise, avant de reprendre avec beaucoup de sentiment, *PP* et plus lent : *O Mater Dei*, avec l'accent d'une ardente prière, en redoublant d'expression sur le second *O Mater Dei*, et diminuer avec la chute de la phrase. *Ora pro nobis* très clair et *P*, élargir le second *peccatoribus* en ayant soin de laisser légèrement dominer le ténor. Tenir environ 3 temps le 𝄐. Exagérer

légèrement le repos sur le 𝄾, puis reprendre assez vigoureusement en animant *ut cum electis*, pour moduler doucement la vocalise qui doit se chanter *mezza voce* en ralentissant la fin de la phrase. Très court 𝄐; repos dans un mouvement plus lent sur le 𝄾 et répétition de la même phrase si pleine d'espérance et de tendresse mais cette fois *PPP* avec la plus grande douceur.

Pour les autres parties, nous recommandons spécialement : AUX ALTI, de se mettre en dehors pendant les 5 premières mesures (plain-chant qui doit légèrement dominer) et d'accuser beaucoup le < aboutissant au la ♮ de la 5e mesure, pour décroître ensuite ; de bien cadencer la reprise du mouvement assez animé de la mesure [34] et de bien faire valoir le registre de poitrine sur *dulcis et pia* des mesures [43] et [44] ; AUX TÉNORS, de chanter toujours *mezza voce* en demi-teinte, en se mettant légèrement en dehors aux mesures [2] et [3], ainsi qu'à la [54] sur *peccatoribus ;* AUX BASSES, de chanter lié et sans éclats de voix avec une piété contenue et sans traîner.

Malgré ces conseils, nous n'hésitons pas à dire que l'exécution de ce motet n'est pas difficile et nous sommes sûrs que tous ceux qui l'interpréteront y trouveront plaisir. Le charme pénétrant qui s'en dégage les récompensera de leur peine. Le mieux serait de le chanter sans accompagnement « a capella » ; néanmoins, nous croyons que l'accompagnement discret d'un orgue avec des jeux de 8 pieds ne peut lui nuire.

Ce motet a été publié au XVIe siècle dans le livre I des motets de Palestrina (Romæ, Sumptibus Jacobi Berichiæ, MDXC, apud Fr. Coattinum). Il est du 1er mode transposé. Il a été reproduit dans le Livre V de la magnifique édition Breitkopf et Hœrtel de Leipzig, et publié dans l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs* de Saint-Gervais (1).

CH. BORDES.

(1) Partition avec réduction des voix, Fr. 1 25 c. ; parties de chœur en partition, 20 c. ; par 10 exemplaires, 15 % de réduction ; par 20 exempl. et plus, 25 %.



1re ANNÉE N° 2 FÉVRIER 1895

# LA TRIBVNE DE ST GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

**Schola Cantorum**

| ABONNEMENTS *Sans encartage de musique* | BUREAUX | ABONNEMENTS *Avec encartage de musique (4 pages)* |
|---|---|---|
| France et Colonies.......... 5 fr. | *2, Rue François-Miron* | France et Colonies......... 8 fr. |
| Étranger (Union postale).... 6 fr. | PARIS | Étranger.................. 10 fr. |
| Le Numéro 50 c. | | Le Numéro 1 fr. |


SOMMAIRE



## ÉTUDE GRÉGORIENNE



Nous possédons pour l'étude de la musique grégorienne : d'une part, les traités où les théoriciens nous en exposent la constitution et les règles ; d'autre part, le répertoire où sont renfermées les pièces de chant appartenant à l'art grégorien.

De ces deux sources d'informations, la seconde est évidemment la plus pure, la plus utile. Les exemples, en effet, sont toujours plus instructifs que les préceptes ; et ici surtout, le fait sert beaucoup à éclairer la théorie, à la compléter, à la contrôler, et souvent même, comme nous le verrons, à la corriger.

Elle se trouve aussi très heureusement la plus abondante.

Il n'en est pas, sous ce rapport, du chant grégorien, comme de la musique de l'antiquité classique.

Pour étudier celle-ci les théoriciens, sans doute, ne manquent pas : Pythagore, Aristoxène, Alypius, Aristote, etc., sont de beaux noms, et leurs modernes inter-

prêtes, en Allemagne, en Belgique, en France, les Westphal, les Gévaert, les Ruelle, ont bien mérité de la science; mais en fait de compositions musicales de l'antiquité, que possédons-nous? Un hymne à Apollon, un autre au Soleil, un troisième à la Muse, un quatrième à Némésis; c'est tout ce que l'on connaissait jusqu'à ces derniers temps. Deux nouveaux chants viennent d'être récemment exhumés des ruines de Delphe. C'est tout, et c'est peu; trop peu vraiment pour donner satisfaction au désir légitime que l'on aurait de connaître la musique de l'antiquité autrement que par les enseignements sans doute précieux, mais assurément incomplets, souvent obscurs, parfois contradictoires des auteurs.

Pour la musique grégorienne, au contraire, il existe dans l'Antiphonaire et le Responsorial, tels que nous les a conservés la tradition, un trésor incomparable et une mine inépuisable de mélodies « mélodies les plus riches et les plus variées que l'on puisse désirer. » Si nous les voyons, aujourd'hui, dédaignées des artistes; c'est à cause des mutilations nombreuses et des manipulations plus fâcheuses encore qu'elles ont subies dans les livres modernes, et surtout à cause des procédés barbares d'exécution encore prônés, même de nos jours, par certains retardataires, et, ce qui pis est, toujours pratiqués dans la plupart des églises. Dûment restaurées et chantées comme il convient, même sans apprêt extraordinaire, ces mélodies sont de nature à mériter l'attention, et, osons le dire, le plein suffrage et l'admiration des artistes.

Les deux musiques, du reste, l'antique et la grégorienne, ont entr'elles une parenté manifeste, si bien que les morceaux appartenants à la seconde peuvent, heureusement, suppléer à ceux qui nous manquent de la première, et servir de commentaires au texte des anciens auteurs.

Pour bien comprendre en quoi consiste cette parenté, qui, pour beaucoup de nos mélodies liturgiques constitue une vraie filiation, il importe d'étudier les formes diverses qu'elles revêtent dans la liturgie elle-même, en allant du plus simple au plus composé (Voir le Tableau d'exemples) (1).

La forme la plus simple est celle que présente le chant, lorsque celui-ci servant à accompagner un texte plutôt récité que modulé, n'offre qu'une note par syllabe, procède par un *recto tono* presque continu, dont l'uniformité n'est rompue que par des inflexions de voix très légères, destinées soit à adoucir la rigueur de cette teneur absolue, soit à accentuer et à diviser la phrase. Tel est le caractère des Oraisons, des Leçons, des Épîtres, des Évangiles, et en général de ce que nous appellerons les récitatifs simples (Ex. I, *a* et *b*).

Ici le chant ne se distingue de la simple lecture que par un son de voix plus ample et plus soutenu, et par les inflexions musicales légères dont nous avons parlé.

Le chant, soit férial, soit solennel, du *Pater,* de la Préface et des autres pièces liturgiques analogues, appartient aussi au récitatif, mais à un récitatif susceptible d'être plus orné, avec des inflexions de voix plus nombreuses et plus variées, une accentuation plus richement modulée, des cadences, soit suspensives, soit résolutives, plus chargées de notes (Ex. I, *b, c, d*).

Le tout roule également ici autour d'une corde principale, qui sert de teneur ou dominante. Au lieu de la note simple pour chaque syllabe, se rencontre

(1) Pour la commodité du lecteur, nous avons détaché ce tableau du corps du journal; on le trouvera encarté dans le présent numéro d'où l'on pourra l'extraire aisément pour la lecture de la suite d'articles que veut bien nous promettre le R. P. Dom Pothier.

parfois un groupe de deux notes. Ces deux notes, si elles correspondent à une syllabe accentuée, donnent plus d'ampleur à l'accent, le développent et à la fois l'enveloppent sans en changer le caractère. Si ces notes se trouvent sur une syllabe non accentuée, elle en allonge simplement la voyelle, sans pour cela l'accentuer; le son, en se prolongeant, monte ou descend et touche ainsi successivement deux degrés différents de l'échelle, mais n'en conserve pas moins la valeur, non de durée mais de rythme, qu'il aurait en se prolongeant à l'unisson. Un groupe de trois notes peut remplacer celui de deux, sans que pour cela la mélodie change de nature et cesse d'appartenir au récitatif véritable.

Les mouvements ou inflexions de voix peuvent, comme par exemple dans la *præconium paschale* pour la bénédiction du cierge au Samedi-Saint, devenir plus lyriques et plus étendus, sans pour cela sortir du genre récitatif; celui-ci subsiste au milieu des évolutions musicales plus solennelles et plus riches de ces morceaux de circonstances.

En continuant la série des chants de plus en plus ornés, nous trouvons celui des psaumes, où nous distinguons le verset et l'antienne, mélodiquement enchaînés l'un à l'autre (Ex. II).

De la fin de l'Antienne on monte à la corde récitante, au moyen d'une formule mélodique qui sert d'introduction au verset ; celui-ci se maintient sur la dominante, puis se partage au moyen d'une formule mélodique de suspension ; revient ensuite sur le teneur, et se termine par une inflexion plus ou moins variée, servant à relier la fin du verset avec le début de l'Antienne, qui, autrefois, suivait d'ordinaire chaque verset, comme dans nos cantiques le refrain suit chaque couplet.

L'Antienne, dans sa conception primitive et normale, fait ainsi corps avec le verset et le verset avec l'Antienne ; les deux formant un seul tout parfaitement homogène et de même allure rythmique, bien qu'une partie, celle du verset, soit plus récitative que l'autre. Du reste, surtout à l'origine et dans le cours ordinaire de la psalmodie, c'est-à-dire, dans l'office du psautier ou de la férie, l'Antienne était souvent d'une grande simplicité, consistant parfois à répéter simplement les dernières paroles du premier verset, comme, par exemple, *Et omnis mansuetudinis ejus* (Ex. II, *a*).

Les Antiennes et psaumes des Fêtes ont plus de longueur et de variété ; et la mélodie psalmodique du verset devient elle-même plus solennelle pour les Cantiques évangéliques, *Benedictus* à Laudes, et *Magnificat* à Vêpres (Ex. II, *c*). L'Antienne, aussi, est d'ordinaire une composition plus développée.

Avançons toujours. En montant un nouveau degré, dans l'ordre du développement mélodique, nous rencontrons l'Antienne de l'*Introït* d'une facture large et solennelle, avec son psaume qui s'arrête aujourd'hui au premier verset, mais se poursuivait autrefois tant que le cérémonial de l'entrée au chœur et de la préparation à l'autel l'exigeait. La Communion doit être assimilée à l'*Introït*, et se chantait avec un psaume sur un ton semblable à celui de l'*Introït* (Ex. II, *d*).

L'Invitatoire à Matines, est aussi une sorte d'Antienne, et le chant du psaume *Venite* une psalmodie plus riche que la psalmodie ordinaire soit de l'Office, soit de la Messe.

Le chant de ce verset Invitatorial est plus solennel encore que celui des Cantiques évangéliques qui, eux-mêmes, étaient plus riches que les psaumes du courant de l'office, soit festival, soit surtout férial. Mais tous ces tons de psau-

mes, ton férial, ton festival, ton du *Magnificat*, ton de l'*Introït*, sont comme un seul et même chant dont l'accentuation, les suspensions, les cadences deviennent de plus en plus marquées et de plus en plus mélodiques, de telle sorte cependant, remarquons-le bien, que l'accent et les pauses du discours, qui ont été le point de départ, s'y reconnaissent toujours.

Nous ne sommes guère sorti dans les précédentes énumérations du chant syllabique, ou quasi syllabique. Nous voici arrivés à une nouvelle sorte de compositions, dans lesquelles la récitation se reconnaîtra toujours, mais où la mélodie va dominer et prendre son essor parfois jusqu'à faire oublier un instant les paroles.

Nous rangerons parmi les chants que nous appèlerons *mélodiques* ou *neumatiques*, à cause de cette prédominance plus ou moins intermittente de la musique sur le texte, les Répons de Matines, les Répons de la Messe appelé aujourd'hui Graduels, auquel nous devons assimiler l'*Alleluia* avec son Verset, qui est lui-même, en cet endroit, un Répons, puis le Trait, et pour compléter la série, l'Antienne de l'Offertoire.

Les Répons de Matines présentent un certain nombre de formules mélodiques propres à chacun des modes grégoriens. Ces formules se reproduisent avec assez de régularité ; elles ont un caractère très facile à reconnaître : les unes sont destinées à commencer les phrases ou à les relier entre elles, d'autres à les orner ou à les accentuer, d'autres à les suspendre, d'autres à les conclure : c'est donc toujours avec plus de variété et de recherche mélodique la même manière de procéder, que dans les récitatifs et les chants psalmodiques. Le caractère de récitation accentuée et cadencée se trouve plus ou moins déguisé dans le corps du Répons, mais il est impossible de ne pas le reconnaître dans le Verset dont la partie principale se maintient sur la dominante et n'est au fond qu'une lecture ou une déclamation mélodieuse, dont les accents se traduisent par une note musicale, ou par tout un groupe de notes, et dont les divisions se trouvent pour ainsi dire ponctuées au moyen de formules mélodiques plus ou moins développées mais toujours caractérisques ; qui reviennent à point nommé avec une régularité presque aussi constante que dans la psalmodie elle-même (Ex. II, *e*).

Le Graduel qui, à la Messe, suit le chant de l'Epître, comme à Matines les Répons des Nocturnes suivent les Leçons, est lui-même un Répons avec Verset. Il a, lui aussi, ses formules mélodiques qui ne se confondent nullement avec les formules propres aux Répons de Matines, encore moins avec celles qui caractérisent l'Antienne de l'Introït ou de la Communion, ou de toute autre partie de l'Office. Elles sont plus riches, plus musicales, si l'on veut plus artistiques, mais n'en sont pas moins comme celles des autres chants une manière d'accentuer les paroles, d'en marquer les divisions et d'en faire valoir le sens. Comme tout à l'heure le verset des Répons de Matines, celui du Graduel se maintient sur la dominante avec une fréquence et une insistance qui ne permet pas de méconnaître, même dans ces mélodies si chargées de notes, le caractère de récitation qui est donc bien vraiment celui du chant grégorien tout entier.

Nous l'avons dit, l'*Alleluia* avec son verset, n'est autre chose qu'un Répons-Graduel, caractérisé par un trait mélodique final, ordinairement plus riche, plus joyeux que ceux du Graduel ; mais de même style. La dominante apparaît moins dans le verset, mais s'y montre suffisamment encore pour y rappeler ce que le chant, même très orné, reste toujours : une parole chantée.

Ce caractère général de récitation ou de psalmodie est davantage accusé dans le Trait, où le débit se poursuit d'une façon plus constante autour de la corde principale.

L'Offertoire possédait autrefois pour accompagner la procession des fidèles apportant leur offrande, des versets qui faisaient de cette Antienne le morceau le plus riche de tous en mélodieuses vocalises. Ici encore, comme dans le Graduel, la voix promène ses ondulations autour de la dominante et partage le chant en phrases et en membres de phrase dont l'harmonieuse succession imite celle des phrases et des membres de phrase dans le discours.

Nous mettons ici de côté pour le moment, les Hymnes, les Tropes et les Séquences. Les Hymnes ont comme texte une facture à part; comme chant elles ne rentrent pas toujours non plus dans la règle ordinaire. Du reste elles sont venues assez tard dans la liturgie, quoiqu'elles y aient été introduites avant les Séquences, qui elles aussi ont une allure mélodique et rhythmique particulière.

Pour ce qui concerne les chants proprement liturgiques et grégoriens, trois questions se posent :

1° Comment peut-on les classer relativement à la composition ou facture musicale? Cette question est celle des modes du plain-chant.

2° Quel en est le rythme? Ceci touche au mode d'exécution du chant.

3° A quelle époque devons nous les faire remonter dans l'état où nous les donnent les manuscrits?

Ce triple problème trouve déjà une partie de sa solution dans les distinctions qui précèdent, et celles-ci nous permettront d'arriver plus facilement dans la suite de notre étude, à des résultats clairs et concluants; résultats basés comme il convient non sur des théories plus ou moins abstraites, et des systèmes simplement ingénieux, mais sur les faits.

(*A suivre*). Dom J. Pothier.



## NOTES SUR L'HISTOIRE DU MOTET

*(Suite et fin)*

---

Dès la fin du XV[e] siècle, avec Ockeghem († 1495) et ses successeurs immédiats, il n'était plus question de l'ancien motet profane, et le motet religieux possédait sa forme propre, se distinguant de celle des morceaux de Messe par une moindre étendue et par une tenue harmonique légèrement différente ; cette direction particulière du style de motet s'accentua peu à peu, et il fut admis que l'on réserverait pour la Messe non seulement les longs développements, mais encore les procédés de composition plus particulièrement scientifiques, ceux que l'on a désignés depuis par le titre d'*Artifices*. La diversité des textes sur lesquels étaient composés les motets engendrait une variété plus grande dans leur traitement musical, et devait conduire graduellement les artistes vers un genre de composition plus concis, plus clair, plus expressif, moins chargé de recherches et de problèmes compliqués de contrepoint et de notation ; si bien qu'un peu plus tard, le style du motet eut même, au dire d'Ambros, « une influence clarifiante » sur le style de Messe (1).

(1) Ambros, *Geschichte der Musik*, t. III, p. 49 de la première édition.

Les musiciens qui excellent alors dans la composition du motet polyphonique, se présentent en rangs serrés, et du milieu d'entre eux surgit la grande figure de Josquin Deprés († 1521), le plus célèbre et l'un des plus admirables entre les maîtres « pré-palestriniens. » Les historiettes plaisantes ou narquoises, dont la tradition veut que l'on agrémente sa biographie, s'accordent assez mal avec l'accent mystique et sévère de sa musique religieuse, avec le souffle d'intense mélancolie qui donne à ses motets une beauté si touchante, et qui pénètre parfois jusqu'à certaines de ses chansons. Sans citer autre chose ici que deux ou trois de ses motets, nous rappellerons seulement l'*Ave Christe immolate*, que les lecteurs parisiens de cette Revue ont entendu à Saint-Gervais (1); ou l'*Inviolata* à cinq voix, empreint d'une émotion religieuse à la fois si calme et si profonde, avec cette longue phrase initiale du cantus et de la basse, qui descendent doucement de degré en degré, et semblent s'incliner dans l'attitude d'un croissant et religieux respect; — avec, plus loin, les longues tenues sur les mots : *O Mater alma Christi* (2)*!* Et encore le motet biblique *Absalon fili mi* (3) souvent cité comme un admirable exemple du génie de Josquin, et de son art à faire jaillir des textes qu'il traitait un contenu de sentiments à la fois strictement religieux et profondément humains. Le choix du thème liturgique sur lequel il élevait l'édifice idéal de sa polyphonie, était souvent motivé par une intention symbolique; Adrien Petit Coclicus, son élève, a raconté combien Josquin attachait d'importance à la clarté du texte dans le chant, à sa bonne prononciation, à l'heureuse association de phrases musicales appropriées au sens des paroles. La même préoccupation se fait jour, à des degrés divers, chez la plupart de ses successeurs, et leur suggère fréquemment de petits traits descriptifs et des détails de « peinture musicale » analogues à ceux que l'auteur, d'un livre récent, a cru découvrir dans les productions de l'art moderne (4). Ainsi le motet *Ascendo ad patrem*, de J. Maillart, à cinq voix (1555), et celui *Ascendens Christus in altum*, à quatre, de Jacques Handl, dit Gallus († 1591), ont tous deux, pour thême principal un dessin identique, montant de tierce en tierce (5) ; Grégoire Aichinger († vers 1613), exprime la même pensée, dans son motet *Assumpta est Maria* (6), par des mélismes ascendants qui franchissent l'espace d'une octave; — tous trois, d'ailleurs, puisant leurs modèles dans le chant grégorien, où de pareilles intentions descriptives sont fréquentes : l'offertoire de la fête de l'Ascension en offrant précisément un exemple frappant sur les mots *Ascendit Deus*.

Il ne faut point taxer de puérilités inutiles ces petits détails de facture qui, sous la main discrète et sûre de véritables maîtres, ont constitué de tout temps une ressource accessoire, il est vrai, mais ingénieuse et fertile, pour préciser un sens particulier dans le sentiment général de telle ou telle composition. Ne nous attardons pas, cependant, à énumérer des exemples que le lecteur aura plaisir à trouver lui-même jusque dans les œuvres de Palestrina.



Le motet ne subit pas de transformations essentielles jusqu'à la fin du XVI[e] siècle : on cessa d'en écrire à moins de quatre voix; leurs dimensions, subordonnées à celles du texte, demeurèrent très variables, comportant parfois deux et jusqu'à trois parties successives, d'une importance égale. Toujours étroitement attachés à l'esprit et à l'usage liturgique, les motets continuèrent d'avoir, pour soutien et pour thème, un fragment de mélodie grégorienne, et de s'approprier, par le choix des paroles, à toutes les exigences de l'Église : si bien que pour chaque circonstance de l'année liturgique, existait un

(1) Ce morceau figure sous le n° 9 dans l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs* de M. Ch. Bordes.

(2) Josquin Deprés, *Ausgewählter Kompositionen*, etc., publiées par Commer, Schlecht et Eitner, 1877.

(3) Même Recueil.

(4) J. Combarieu, les *Rapports de la Musique et de la Poésie*, 1893.

(5) *Joannis Maillart Moteta quatuor, quinque et sex vocum liber primus*, Paris, 1555, (Bibl. nat.). — Pour le motet de Handl, dit Gallus (Voy. Proske, *Musica divina*, t. II, motets, p. 172).

(6) *Anthologie des Maîtres religieux*, n° 24

nombre immense de motets composés à l'envi par des maîtres de toutes les nations. Après Josquin Deprés, Gombert, La Rue, Willaert, étaient venus Clemens non papa, Goudimel, Moralès, Animuccia, André Gabrieli, et vingt autres; puis, simultanément, Roland de Lassus, Vittoria et Palestrina, dans la seconde moitié du XVIe siècle, avaient porté à son apogée la splendeur de l'art polyphonique.

Depuis que se sont heureusement multipliés les travaux d'histoire et de bibliographie musicales, ainsi que les rééditions et les exécutions de musique ancienne, la connaissance au moins superficielle du génie de ces maîtres illustres est devenue accessible à chacun. Analyser, comparer entre eux les motets d'un seul ou de plusieurs maîtres rivaux, est une étude aussi profitable qu'attachante, qui dépasse le cadre de ces simples notes, mais que les collaborateurs de *La Tribune de Saint-Gervais* auront sans doute maintes occasions d'aborder. Il est intéressant d'appuyer une telle étude sur les témoignages contemporains des théoriciens, qui réduisaient en règles les résultats acquis dans la pratique par le génie inventif et fécond des compositeurs. Sur la limite du XVIe et du XVIIe siècle, Zarlino, Zacconi et Cerone présentent de cette façon le résumé dogmatique de l'art palestrinien. Cerone, en deux passages de son volumineux *Melopeo* (1613), vise explicitement la composition du motet. Il faut, dit-il, que le musicien adoptant cette forme, veille à faire mouvoir les parties vocales avec « gravité et majesté »; il indique, pour atteindre ce but et s'y maintenir jusqu'à la fin du morceau, des préceptes tirés du calcul réciproque des valeurs employées dans la notation des différentes voix, les notes de longue et de courte durée se faisant mutuellement équilibre pour maintenir, au milieu des plus riches combinaisons de dessins et d'harmonies, cette « gravité et majesté » fondamentales; il décrit huit façons de choisir et de traiter le thème ou « ténor de plain-chant », et cite à l'appui de chaque règle le titre d'un ou deux motets d'Adrien Willaert, de Jachet Berchem, de Zarlino, de Gombert ou de Mouton, sans oublier les motets à double ou quadruple ténor, comme le fameux motet de Gombert sur les quatre chants à la Vierge, ou l'*Exaltabo* à six voix de Festa, composé sur l'antienne *Cum jucunditate* et sur le premier verset du cantique de Zacharie (1).

Un peu plus tard, Mersenne, donnera dans son traité des chants cette définition du motet : « une pleine musique figurée, enrichie de toutes les subtilités de cette science (2) »; et Kircher demandera comme Cerone, pour le motet, un style grave et plein de majesté, orné en même temps d'une grande variété, et dans lequel les voix entourent le ténor d'une façon ingénieuse, suave, pleine de grâce (3); mais Kircher publie son livre en 1650, et déjà confusément renseigné sur les maîtres de la musique religieuse au siècle précédent, il nomme dans la même ligne *Josquinus* et *Jodocus Pratensis*, sans s'apercevoir qu'il parle d'un seul personnage.



L'époque où écrivait Kircher marquait d'ailleurs le crépuscule du motet polyphonique; l'adoption de la basse continue, la prépondérance du chant à voix seule, la transformation de la tonalité avaient altéré et miné rapidement les traditions du style palestrinien, maintenues désormais avec peine et non sans concessions par les derniers représentants de l'école romaine. La pureté des harmonies n'excluait pas chez Pitoni, Agostini, Bernabei, Costantini (4), la recherche visible de l'effet vocal, l'emploi des mélismes brillants et favorables aux chanteurs, qui, épris désormais de virtuosité, surchargeaient arbitrairement de broderies et de clinquants jusqu'aux belles et nobles compositions sacrées de Palestrina. Abusant des plus beaux dons, le chant porté à sa perfection matérielle tua, dans l'opéra italien naissant, la vérité dramatique, et détruisit, dans le motet, la pureté religieuse; l'art de l'interprète l'emporta sur celui du com-

(1) Cerone, *Et Melopeo y Maestro,* liv. XII, chap. II et XII. p. 653 et 685.
(2) Mersenne, *Traité de l'Harmonie universelle,* liv. II, prop. XXIII, p. 164.
(3) *Musurgia universalis,* p. 316 et 585.
(4) Voy. les motets de ces maîtres dans la *Musica divina* de Proske, t. II, et dans l'*Anthologie* de M. Bordes.

positeur, l'exécution sur la composition, la partie extérieure et matérielle de la musique sur son essence intime et profonde. Encore aujourd'hui, par un lointain résultat de ces choses effacées, le verbe créer ne s'applique point au maître qui pense, mais au chanteur qui traduit.

A mesure qu'avançait le XVII[e] siècle, ce mouvement s'accentua, se précipita fatalement ; au lieu de l'expression générale et collective du sentiment religieux dans la masse des fidèles, représentée idéalement par le chœur, on eut le commentaire musical d'un texte sacré, placé d'une manière représentative dans la bouche d'un seul ou de plusieurs interprètes ; l'élément descriptif, si discrètement indiqué naguère par des traits ingénieux, symboliques, emprunta le concours réaliste de l'orchestre ; le style religieux, de subjectif et de mystique qu'il avait été, devint moitié philosophique et moitié dramatique. Une nouvelle ère s'ouvrit, non moins féconde et non moins admirable, où les maîtres s'appelèrent Jean Gabrieli, Schütz, Carissimi, Scarlatti, Handel et Jean-Sébastien Bach ; des formes artistiques nouvelles étaient nées, qui englobaient en elles, par une invincible attraction, celles des temps précédents : la cantate absorbait le motet tout en lui laissant son nom. L'Allemagne posséda bientôt, dans les cantates d'église du grand Bach, les modèles impérissables d'une éloquence et d'une poésie sacrées qui n'étaient plus la prière elle-même, mais la méditation et l'exhortation à la prière.



En France, les musiciens de l'école de la Lande disposèrent, sous le titre de grands et de petits motets, des œuvres appropriées à la dévotion d'apparat de la cour de Louis XIV ; longues suites de versets tirés des psaumes, qu'on pouvait découper en chœur et en « récits », de façon qu'un motet durât le temps d'une basse messe, et y fût écouté sans ennui. Si la beauté musicale était encore poursuivie, on ne la cherchait plus dans une polyphonie basée sur un thème de plain-chant ; l'usage liturgique et le contenu religieux de la composition devenaient de plus en plus secondaires ; aussi ces « motets à grand-chœur » n'étaient-ils, à leur vraie place que sur les programmes des *Concerts spirituels* qui, depuis 1725 jusqu'à la Révolution, se donnèrent dans une salle du palais des Tuileries, les jours de chômage à l'Opéra. Pour apprécier à quel point avaient changé, depuis deux cents ans, le sens et le criterium de la musique religieuse, il suffit d'ouvrir les vieilles gazettes, et de lire, par exemple, dans les *Sentiments d'un harmoniphile* (mars 1756), ce fragment de compte-rendu d'un *Te Deum* de Calvière : « Le *Judex Crederis* n'a paru aux ignorants que du bruit ; cependant c'est un des plus » beaux endroits de ce *Te Deum* : il a fait l'admiration des vrais connaisseurs. Après » avoir annoncé par un récit simple, mais majestueux, la venue du grand Juge à qui » tous les mortels doivent rendre compte de leurs actions, Calvière, en homme qui sent » vivement les choses, a peint, par anticipation, ce jour terrible du grand jugement. » Les flûtes commencent par exprimer le sifflement des vents. Tout le corps de la symphonie exécute une tempête qui fait frémir. Un tambour placé dans le milieu de l'orchestre, par un roulement continuel toujours en enflant le son, marque le bruit » affreux du tonnerre, joint à celui des flots irrités. Le bouleversement de la nature se » fait sentir. L'univers s'écroule, tout est anéanti. Deux trompettes placées, vis-à-vis » l'une de l'autre, dans les deux tribunes des côtés, font alternativement l'appel ; aussitôt » tous les peuples, saisis de crainte, s'écrient, dans un chœur pathétique : *Te ergo* » *quæsumus* (1), etc. »

Les musiciens avaient trouvé au concert un terrain neutre entre l'église et le théâtre, et concevaient désormais leurs messes, leurs psaumes, leurs motets, dans le style narratif et lyrique de l'Oratorio. Les motets *A Capella* de Seb. Bach, l'*Ave verum* de Mozart, n'étaient plus que des exceptions ; en France, les belles inventions de Mondonville et de Calvière avaient si bien fait oublier les chefs-d'œuvre de l'ancienne école, que

(1) *Sentiments d'un Harmoniphile sur différents ouvrages de Musique.* Paris, s, d. (1756-1757), p. 9.

l'*O Salutaris* de Gossec à trois voix « sans accompagnement » parut un miracle de génie. Sorti de l'église, le motet n'y rentrait plus qu'en étranger ou en intrus; chaque période nouvelle rapprochait la musique religieuse de l'état où nous la voyons aujourd'hui, et qui a été si justement qualifié d' « anarchie. » Le mot s'applique avec une vérité frappante à la forme spéciale qui nous occupe; pour le motet comme pour la messe, les maîtres de chapelle se trouvent en présence d'un répertoire immense et désordonné, pareil à une armée sans discipline, où l'aventurier coudoyant le soldat, mêle aux nobles ambitions les basses convoitises. Distinguer, dans cette foule bigarrée, ce qui est de l'église et ce qui est du concert, séparer le bon grain de l'ivraie, relever d'un cœur ferme et d'une main hardie l'étendard glorieux de la musique palestrinienne, s'efforcer d'en faire revivre l'esprit dans des œuvres nouvelles : c'est la belle tâche assumée par la « Schola Cantorum »; et, Dieu aidant, les artistes chrétiens n'y failliront pas.

Michel Brenet.



# NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

## SALUT

*Choix de Motets des Maîtres des XVe et XVIe siècles*

Extraits de l'Anthologie des Maîtres Religieux primitifs

(CONSEILS D'EXÉCUTION)

*N.-B.* — Sur la demande de plusieurs de nos Sociétaires *les Conseils d'exécution* seront dorénavant insérés dans le corps du journal.

**I. — Ave Verum corpus** (à 2 et 3 voix) de Josquin de Prés. *Salut, vrai corps du Christ, né de la Vierge Marie, victime immolée sur la Croix pour l'humanité.* Pièce dé la plus grande simplicité, mais aussi d'un charme archaïque très pénétrant. La première partie à deux voix égales doit être chantée avec des nuances très peu accusées, dans une teinte un peu grise, comme une prière très douce entendue au loin. La partie de soprano doit être modulée avec douceur, surtout les petites inflexions de la voix qui soulignent si gracieusement le mot *Virgine.* Les alti soutiendront sans rigueur les fragments du plain-chant sous les mots *natum ex Maria*, la pièce entière est du reste inspirée de la mélodie grégorienne. Dans la seconde partie à trois voix, où les soprani et alti se reproduisent identiques, mais accompagnées d'une partie de barytons en forme de *variation*, l'intensité des deux voix supérieures devra être augmentée pour servir de « fond » à la variation des barytons, qui, elle, devra être chantée avec beaucoup de soin, une certaine cadence, très musicalement, et très doucement. La nuance < > des trois dernières mesures de la 3e voix sur le *decrescendo* constant des deux premières, est d'un effet heureux.

Cette pièce a été remise en partition par nous d'après la notation ancienne, et extraite du *Dodéchachorde* de Glaréan, le curieux Traité de la Musique au XVIe siècle, que la *Schola Cantorum* a le projet de traduire et publier un jour, et qui se trouve notamment à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris (no 6516). Ce motet y est donné comme un des exemples les plus purs du mode *ionien.* Nous

jugeons intéressant de reproduire ici l'exemple de notation ancienne, que nous avions fait figurer précédemment dans notre numéro spécimen et qui n'est autre que la reproduction de la première partie du présent motet dans sa forme graphique primitive. Cet exemple engagera le lecteur à lire l'étude que notre collaborateur M. Pirro nous prépare sur la notation proportionnelle et sur la façon pratique de la transcrire à notre usage. — Ce motet, à notre connaissance, n'a jamais été reproduit dans les éditions modernes.

Iodoci Pratẽſis de Ionico exẽplũ

A Veuerũ corpus Chriſti na tum ex Maria uir gi ne, ex Maria uirgine.

A Veuerũ corpus Chriſti na tum ex Ma ri a uir gi ne. Vere

Josquin de Prés naquit dans le nord de la France, à Condé. Il habita quelque temps l'Italie, fixé tour à tour à Rome et à la cour du duc de Ferrare ; mais la plus grande partie de sa vie s'écoula en France, et nous savons qu'il fut musicien du roi Louis XII. Né dans le milieu du XV^e^ siècle, vers 1445, il mourut à Condé en 1521. Sa renommée musicale fut universelle et lui survécut longtemps ; tous les théoriciens de l'époque sont d'accord pour lui attribuer des inventions géniales dans l'art alors presque neuf du contrepoint vocal ; des écrivains tels que Ronsard et Rabelais considèrent en lui le maître musicien par excellence. Luther, dont les aptitudes musicales étaient rares, a dit : « Les musiciens font ce qu'ils peuvent des notes ; Josquin seul en fait ce qu'il veut. »

Du même auteur : Nous recommandons aux Maîtrises l'*Ave Maria*, à 4 voix d'une exécution assez difficile, mais d'une saveur populaire très marquée ; l'*Ave Christe immolate* à 4 voix, plus facile et d'une beauté plus austère (Editions Commer et Maldeghem (notation ancienne) ; Anthologie de Saint-Gervais (notation moderne).

**II. — Diffusa est gratia** (à 4 voix) de G, M. Nanini. *La grâce est répandue sur vos lèvres, parce que Dieu vous a bénie dans l'Eternité. De vos vêtements, de vos coffrets d'ivoire, s'exhale le parfum de la myrrhe, de l'ambre et de l'aloès, que les filles des rois vous offrirent pour vous rendre hommage.* Ce motet, un des plus célèbres de l'école palestrinienne, est une merveille de grâce et de virginale tendresse, l'exécution en est facile et a été tentée avec bonheur dans beaucoup

de Maîtrises. Les nuances marquées devront être observées très soigneusement ; nous recommanderons particulièrement celles de la 8e mesure *PP* sur les mots *propterea* et la reprise un peu marquée du mouvement sur la [23] mesure ; la nuance *F* ne devra pas néanmoins absorber le dessin des ténors sur *eburneis* qui doit dominer sans rigueur. Absolument *PPP* la cadence *in honore tuo*, qui devra être lente et séparée de la phrase précédente par une respiration importante de la valeur d'un 𝄾. Nous recommandons aux Maîtrises, qui chantent cette pièce sans accompagnement, de l'élever d'un *demi ton*, la sonorité en est meilleure et plus fine. Cette pièce a été reproduite dans beaucoup d'éditions : Moskowa Proske, etc. (notation ancienne) ; Chanoine Lück et Anthologie de Saint-Gervais (notation moderne).

Né à Valerano vers 1540, NANINI étudia le contrepoint à Rome, fut l'élève de Goudimel et le condisciple de Palestrina. Il fonda une école de contrepoint, qui eut une grande célébrité. Il mourut à Rome le 11 mars 1607. Sans être l'égal de Palestrina, dont la gloire éclipsa celle des plus grands compositeurs du temps, tels que A. Gabrieli, il est cependant un des maîtres les plus justement célèbres de l'école romaine.

Nous recommandons de cet auteur le merveilleux *Hodie Christus natus est* à 4 voix soprani I et II, alti et ténors, qui est exécuté à Saint-Gervais chaque année le jour de Noël et que d'autres Maîtrises, notamment celle de Reims, ont à leur répertoire (Editions ; Proske (clefs anciennes) ; Anthologie de Saint-Gervais (notation usuelle).

**III. — Tu es Petrus** (à 4 voix) de CLEMENS NON PAPA. *Tu es Pierre et sur cette Pierre j'édifierai mon Eglise*. Fragments d'un des plus beaux motets de Clémens non Papa, écrit en deux morceaux et composé pour la fête des Apôtres Pierre et Paul. La péroraison de la première partie, que nous n'avons pu insérer dans notre encartage, écrite sur le texte : *Et tibi dabo claves regni cœlorum*, est d'un grand caractère. Nous conseillons de ne pas tomber dans l'exagération coutumière à tous les chanteurs qui exécutent toute pièce de musique écrite sur ce texte, exagération qui consiste à le chanter avec une emphase ridicule ; sous prétexte de « pierre », on se croit obligé de prendre des poses de porteur de fardeaux et de « hurler » avec fureur. Nous recommandons donc une grande *placidité* dans le débit et une nuance *MF* sauf sur *ædificabo*, où le *F* est amené graduellement, *logiguement*, d'après le mouvement des parties. On accélérera également le mouvement jusqu'à ce *summum* du morceau, pour ralentir ensuite beaucoup sur la conclusion.

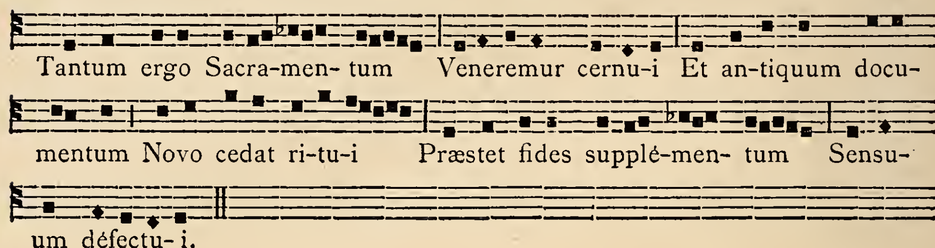
CLÉMENS NON PAPA (1475-1567), naquit en Flandre ; il fut maître de chapelle de Charles-Quint. C'est un maître qui rechercha plus la beauté dans la pureté de la forme que dans l'expression du sentiment. Le *Tu es Petrus* est un de ses meilleurs motets.

Du même auteur, nous recommandons aux Maîtrises importantes les deux motets de pénitence : *Tristitia obsedit* et *Erravi sicut ovis* (Ed. Commer (notation ancienne) ; Anthologie de Saint-Gervais (notation moderne).

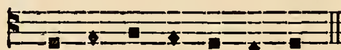
**IV. — Tantum ergo** (à 4 voix) de TOM. L. DA VITTORIA. Fragment de l'hymne PANGE LINGUA, composé par Vittoria sur un plain-chant mozarabe. Cette hymne se compose de trois versets en musique polyphone, alternant avec les versets en plain-chant ; nous avons donc ajouté sur la mélodie les paroles *Genitori Genitoque*, à l'usage des Saluts du Très Saint-Sacrement, dont la dévotion n'existait pas au XVIe siècle. Tout *Tantum ergo* n'était pas, à cette époque, à proprement parler, un *motet*, mais plutôt une *modulation* à plusieurs parties, où se retrouvait toujours, sinon entière, du moins par fragments, la mélodie grégorienne. Cette hymne a été remise en partition par nous à la bibliothèque des Offices de Florence, où elle figure en un petit opuscule détaché, où les parties

séparées sont imprimées en regard selon l'usage de l'époque et toujours accompagnées du verset de plain-chant avec la mention (*More Hispano*).

Cette mélodie est si charmante, que nous ne pouvons résister au désir de la transcrire ici ; elle aidera à la compréhension et à l'analyse du beau morceau de Vittoria, et elle enrichira le répertoire des Maîtrises d'une mélodie de *Tantum ergo*, les pièces de plain-chant sur ce texte étant relativement très rares.




Ce *Tantum* est populaire en Espagne et on le chante en France dans le Midi, notamment dans le pays basque. Nous croyons que cette mélodie n'est pas très ancienne à cause de ce fragment :



que nous rythmons à 3 temps, comme l'a fait Vittoria lui-même, en le chantant à la façon d'une séquence. Cette mélodie est chantée tous les ans à Saint-Gervais, pendant la procession à la station, le Jeudi Saint, elle alterne avec les modulations de Vittoria. Nous conseillons vivement les Maîtrises de l'exécuter ainsi, l'effet en étant très heureux.

Aux Saluts, la strophe *Tantum ergo*, que nous reproduisons dans notre encartage, devra être exécutée avec le plus grand soin, en en observant bien toutes les nuances, qui ont été suggérées par le texte même. C'est ainsi que par suite de la juxtaposition du texte *Genitori Genitoque*, le mode de nuancer est différend, particulièrement aux mots *laus et jubilatio*. Cette facilité, qu'a le texte musical de se transformer et de s'animer diversement, est une preuve de la parfaite plasticité de la musique polyphone, qui n'existe que par l'accent que met à sa prière le chrétien qui a recours au chant pour s'adresser à Dieu.

Certains ont voulu découvrir dans la simplicité de cette musique l'obligation de la débiter *recto tono, alla breve ;* cela équivaudrait à dire que la prière parlée doit être débitée avec monotonie, sans conviction aucune et d'une allure précipitée. Nous pensons autrement, et sans tomber dans l'exagération de certains interprêtes qui apportent à cette musique si pure des « effets » de *pianissimo subito*, de *perdendosi*, et qui souvent la « dramatisent », nous prétendons que le *texte*, âme du chant, ici comme dans la musique grégorienne, doit conduire l'exécutant et tout animer.

Les chantres d'autrefois *comprenaient le latin* et savaient *chanter avec art*, observant les cadences rythmiques, les *mora vocis* et autres *nuances naturelles* du chant ; d'où le manque d'indications d'exécution sur ces éditions anciennes. N'en concluons donc pas que le chant palestrinien se chantait sans nuances et, *purement scholastique*, était le corps sans âme que nous ont légué, dans une notation intermédiaire et rébarbative, les premiers commentateurs. L'*Amen* qui, ré-

répondait à la strophe grégorienne du *Genitori* et que nous avons enchaîné à la strophe polyphone, doit se chanter avec un grand élan de foi et d'adoration, Exécuté largement, avec beaucoup d'accent, il est du plus grand effet musical.

Nous croyons que ce *Pange lingua* n'a jamais été publié dans une édition moderne. Celui que publia Proske est différent et bien moins beau.

Vittoria, né vers 1540, fut prêtre du diocèse d'Avila, que l'on présume être son lieu de naissance; mais le savant musicographe allemand Haberl prétend avec raison, croyons-nous, que Vittoria naquit dans les provinces basques espagnoles, à Vittoria, dans l'Alava. Il fut, en 1573, maître de chapelle de l'église Saint-Apollinaire (1575) à Rome, sous Grégoire XIII. Il fut alors rappelé en Espagne et devint vice-maître de chapelle du roi Philippe II. En 1602, il fut remplacé dans cette fonction par le célèbre organiste espagnol Clavijo.

Nous avons voulu recommander au lecteur pour chacun des auteurs précités, quelques-unes de leurs pièces les plus célèbres; nous ne pouvons énumérer toutes celles de Vittoria qui, à des titres divers, devraient être du répertoire de toutes les maîtrises. Ses œuvres sont en nombre infini et d'une beauté telle que le choix est difficile; néanmoins, nous citerons comme très pratiques, et souvent très faciles, le *O vos omnes*, le *O quam gloriosum*, le *O magnum mysterium*, les *Selectissimæ modulationes*, série complète des repons des IIe et IIIe nocturnes de la Semaine Sainte, le *Jesu Dulcis*, les messes *Quarti toni* et *Ave Maris stella*, et tant d'autres œuvres encore, que l'on trouvera en notation ancienne dans les éditions du chanoine Proske et du prince de la Moskowa et en notation usuelle dans le *Cantus Divinus* du chanoine Lück. et plus complètement dans l'*Anthologie de Saint-Gervais.*

**V. — Laudate Dominum** à 2 chœurs de Carolus Andréas. Ce psaume est un des plus beaux exemples de ces faux bourdons modulés, qui ont fait la gloire de Viadana, de Zachariis, et que le Chanoine Kraus a publiés chez Pustet à Ratisbonne, en très grand nombre en les adaptant aux divers textes du psautier. L'effet décoratif est très saisissant, surtout quand ces psaumes sont chantés à deux chœurs, disposés aux extrémités de l'église. Cette modulation a été adaptée par M. l'abbé Kraus au *Dixit*. L'allure en est assez vive et chantée *recto tono*. La formule ne peut que gagner à être accompagnée par l'orgue, tandis que l'alternance grégorienne doit être chantée, sans accompagnement, par un chœur d'hommes ou d'enfants *à l'unisson*.

Le présent *Salut* se vend, pris en quantité, à 15 c. la feuille de 4 pages (seul, 1 fr.)— Les personnes, qui redouteraient pour les chanteurs la difficulté de chanter sur la présente édition un peu surchargée, pourront se procurer les mêmes motets en partition de 4 portées (Parties de chœur de l'anthologie de Saint-Gervais), à 10 et 15 c. le motet. — Le tout, pris en quantité, par 10 exemplaires, 15 °/o de réduction; pour 25 exemplaires et plus, 25 °/°. — S'adresser, 2, rue François-Miron, Paris.

Ch. Bordes.



# PIÈCES MISES AU CONCOURS

A Paris, en province, dans les villes et les campagnes, chaque Église, aujourd'hui possède un orgue ou un harmonium.

C'est un immense progrès. Cependant, il faut reconnaître que le choix de la musique destinée à ces instruments laisse beaucoup à désirer.

Les recueils ne manquent pas. L'abondance hélas! nuit à la qualité. On peut même affirmer d'une manière générale, que si les motets provoquent souvent des plaintes trop justifiées, les pièces d'orgue causent parfois un véritable scandale.

On trouve prétexte à toutes les licences. Les organistes, sans doute, ne sont pas exempts de reproches. L'ignorance des uns, l'indifférence des autres aboutissent aux

mêmes résultats. Mais pourquoi les vrais artistes, ceux qui aiment leur instrument, qui connaissent leur rôle, donnent-ils prise à la critique ?

Parce qu'on gêne leur liberté. Il leur faut, toujours à contre cœur, faire entendre, par exemple, des marches nuptiales empruntées aux opéras connus. Les marches funèbres de Chopin ou de Beethoven écrites pour piano sont invariablement exigées pour les cérémonies funèbres. Heureux quand on est pas obligé de sacrifier davantage au mauvais goût et au manque de dignité. Je ne veux pas empiéter sur le domaine de notre président. M. Guilmant traitera ici de tout ce qui regarde l'orgue, son jeu et son répertoire.

Mais, dès aujourd'hui, la *Schola Cantorum* veut réagir contre les abus. Elle invite les organistes à s'inspirer davantage de l'idée liturgique. Au lieu de jouer au hasard, sans se préoccuper de l'office, qu'ils s'efforcent de concourir à son unité par le choix de morceaux plus en rapport avec les circonstances.

Ils seront en cela les imitateurs de l'immortel Bach. Sans parler de Boely, dont les œuvres se rattachent au plain-chant parisien, Chauvet a écrit, comme chacun le sait, une magnifique pièce en l'honneur du Saint-Sacrement. Dans l'organiste liturgiste de M. Guilmant, on peut lire des morceaux très intéressants qui serviront d'exemples et de modèles aux travailleurs et aux consciencieux.

C'est afin de stimuler le zèle de tous que la *Schola Cantorum* met au concours des versets pour l'hymne Ave Maris Stella du Plain-Chant.

Le concurrent est tenu de s'inspirer le plus possible de la mélodie et de la tonalité grégoriennes. Les manuscrits devront être remis avant le 1er avril.

L. P.



# MOIS MUSICAL

## PARIS

La première séance des Trois auditions annuelles, consacrées par les *Chanteurs de Saint-Gervais* aux Cantates de Bach, a eu lieu jeudi dernier à la Salle d'Harcourt.

C'est la Cantate pour le Deuxième dimanche après la Trinité, *(Ach Gott vom Himmel)* qui ouvrait la Séance; l'auditoire en a dès le premier chœur, apprécié toute la beauté. Quant à la Cantate pour tous les temps de l'année, *(Ich hatte viel Bekumerniss)* c'est une splendeur depuis le commencement jusqu'à la fin. Mlle Éléonore Blanc et M. Challet ont rendu dans un style supérieur, l'admirable duo de « l'âme affligée » et de « Jésus consolateur. »

En manière d'intermède, ou a entendu entre ces deux cantates le *Dialogus per la pascua*, quatuor de Heinrich Schütz, le vieux maître allemand, précurseur de Bach. Cette œuvre remarquable, qui paraphrase musicalement, dans la forme d'un motet libre, la rencontre de Jésus en jardinier et de Marie-Magdeleine, a été bissée d'acclamation.

Peut-être des « abstracteurs de quintessence » épilogueront-ils pour déterminer si ces œuvres appartiennent à la « musique sacrée » ou à la « musique d'église, » mais pour le moment, il importe peu. Ce qui pour nous est incontestable, c'est que ces chef-d'œuvres du passé, sans être à proprement parler de la musique d'église, sont animés du souffle religieux le plus intense, et qu'après les maîtres des chants grégoriens et palestriniens, Bach et ses disciples ont établi les fondations de l'art musical religieux de l'avenir. C'est donc en s'appuyant sur ces assises immortelles de l'art chrétien, que les jeunes compositeurs doivent chercher leurs inspirations pour composer un art « *d'église* » fidèle aux préceptes de la liturgie et de la foi.

## DÉPARTEMENTS

Marseille. — La maîtrise de Saint-Joseph, dirigée avec tant d'autorité par M. l'abbé Grosso, a été une des premières à mettre en pratique les principes que nous préconisons. Grâce à la bien-

veillante sollicitude de M. l'abbé Mendre, curé de la paroisse, M. l'abbé Grosso a pu faire exécuter plusieurs messes de Palestrina et de Vittoria, ainsi que la messe « Douce Mémoire, » de Roland de Lassus.

On parle beaucoup à Marseille de la fondation d'une Société semblable à celle des « Chanteurs de Saint-Gervais ». Souhaitons la bienvenue à la Société des « Chanteurs de Saint-Joseph », qui dans cette ville éclairée et artistique, paraît appelée à un grand avenir.

Nancy. — M. l'abbé Pène, vicaire de Saint-Léon, a donné, depuis un an, des exécutions de musique palestrinienne fort remarquées. Outre la Messe *Quarti toni* de Vittoria, on a entendu des fragments de la Messe *Douce Memoire*, de Roland de Lassus, dont le *Sanctus* est une véritable merveille, et le *Diffusa est*, de Nanini. A l'inauguration du Chemin de Croix d'un Patronage, on a exécuté trois émouvants répons de Palestrina et de Vittoria. « Vous savez sans doute aussi — » nous écrit un érudit musicographe — que la *Missa Brevis* de Palestrina, a été exécutée, à plu- » sieurs reprises, à la cathédrale et à Saint-Léon, par une Société d'artistes, mais là ne doivent » pas se borner nos efforts. N'y aurait-il pas moyen de former dans notre ville un Comité provin- » cial de votre Société ? » Nous répondrons à notre aimable correspondant, que les efforts de M. l'abbé Pène nous sont connus et que nous applaudissons de grand cœur à son projet. Nous étudions en ce moment les moyens pratiques d'organisation de ces centres régionaux.

Poitiers. — Voici un extrait d'un remarquable article consacré dans la *Semaine religieuse* de Poitiers, à l'audition donnée dans cette ville par les *Chanteurs de Saint-Gervais*. Ces quelques lignes qui n'avaient pu trouver place dans notre dernier numéro, résumant de façon très concluante le but et l'esprit de notre œuvre :

« Ce ne sont pas les ressources musicales qui nous manquent. Le tout est de les bien employer. » Ayons des professeurs qui s'inspirent des traditions et des enseignements de la *Schola Cantorum* » de Saint-Gervais. Mettons à la porte des églises tous les musiciens de pacotille qui y introduisent » le bruit et les vanités du théâtre. Remercions poliment les personnes bien intentionnées qui » viennent jeter les hauts cris dans nos temples sous prétexte de louer le bon Dieu. Ne disons » plus dans nos comptes-rendus de fêtes religieuses : « M. X. ou Mme Z. ont chanté avec une virtuo- » sité remarquable, avec une ampleur de voix », etc., etc., etc. Nous avons rétréci, dans notre » *Semaine*, la place donnée aux relations de ce genre et nous n'en avons pas regret, malgré cer- » tains mécontentements. Et puis faites chanter les pièces plus abordables de ces mêmes maîtres, » en attendant que notre tempérament musical s'élève à ces hauteurs et s'habitue à ne goûter que » des beautés d'un ordre supérieur.

» Enfin si dans beaucoup d'églises on ne peut disposer des ressources nécessaires pour l'exécu- » tion de ces grandes œuvres, au moins donnons nos soins aux chants ordinaires, si beaux en eux- » mêmes quand ils sont bien interprétés. Dans certaines paroisses on se plaint que l'on déserte » les églises. Si on y chantait convenablement avec foi et piété, peut-être que les fidèles, y trou- » vant satisfaction pour leur dévotion, ne s'éloigneraient plus des grandes églises. Il serait pour- » tant si bon d'y prier en commun et de se donner l'exemple mutuel de la fidélité aux devoirs de » la vie chrétienne.

» Quand aux œuvres de génie de cette grande école, on les aimera toujours. Quels que soient » les progrès réalisés dans l'harmonisation ou l'instrumentation, elles demeureront toujours des » chefs-d'œuvre. Les goûts ont beau changer, disait à ce sujet un maître, les modes ont beau se » succéder, lorsqu'une œuvre a atteint la région supérieure où règne le beau, elle y demeure. »

L. Gerbier. »

Rouen. — Les *Chanteurs de Saint-Gervais* appelés à Rouen, y ont fait entendre, en une réunion de charité suivie d'un Salut à l'église Saint-Godard, un choix des plus belles œuvres palestriniennes de leur répertoire. C'est une nouvelle victoire à enregistrer pour la bonne cause. — M. l'abbé Bourdon, directeur de la maîtrise de la Cathédrale, a prononcé à cette cérémonie une allocution sur la musique religieuse.

Reims. — M. Dazy, le très intelligent maître de chapelle de la cathédrale, a fait exécuter, le jour de la Toussaint, la Messe « Douce Mémoire » de Roland de Lassus.

Tours. — Nous sommes heureux d'annoncer que M. l'abbé Gaulay, maître de chapelle de la cathédrale, a fait exécuter deux fois la *Missa brevis* de Palestrina ; remarquablement rendue par la Maîtrise, cette œuvre du grand maître a produit une profonde impression.

## ÉTRANGER

Belgique. — Les *Chanteurs de Saint-Gervais* ont été appelés à Bruxelles par la Société des Nouveaux-Concerts, le 27 janvier dernier. Nous lisons dans *Le Courrier de Saint-Grégoire de Liège*, les lignes suivantes empruntées au journal *Le Patriote :*

« *Nouveaux-Concerts.* — *Les Chanteurs de Saint-Gervais.* — La venue des Chanteurs de Saint-
» Gervais a suscité à Bruxelles un mouvement considérable de curiosité sympathique. La question
» du relèvement de la musique d'église — aujourd'hui tombée au dernier degré de la corruption et
» de l'irréligiosité — préoccupe tous les esprits chrétiens qui pensent que la pureté des rites exté-
» rieurs du culte est une garantie de l'élévation des âmes, comme aussi les esprits purement artistes
» qui souffrent de voir la superbe efflorescence de la musique sacrée des XV^e^ et XVI^e^ siècles aban-
» donnée, oubliée pour les conceptions malsaines de notre époque d'art extérieur et sensuel.

» Aussi un auditoire exceptionnellement nombreux était-il venu écouter la phalange de M. Charles
» Bordes : empressement bon à méditer, soit dit en passant, par les curés qui craignent de voir la
» masse des ouailles déserter leurs églises s'ils substituaient au fatras moderne la majestueuse
» ampleur du grégorien et du palestrinien.

» En dépit de l'austérité d'un programme très chargé, l'attention le recueillement de l'auditoire
» ne se sont pas démentis : à tous, ces œuvres merveilleuses de profondeur et de forme, mises en
» lumière par une interprétation pleine d'intelligence et de ferveur, ouvraient des horizons
» nouveaux, découvraient tout un domaine ignoré d'art vraiment grand, vraiment intellectuel. Et
» l'on ne se lassait pas d'applaudir les vaillants chanteurs, on eût désiré rester longtemps encore
» sous le charme de ces polyphonies planantes ; à tel point que la suppression du *Credo* de la
» Messe de Palestrina, décidée au dernier moment par M. Bordes, a causé un réel désappoin-
» tement. »

---

Nous constatons avec plaisir le succès remporté par la Musique palestrinienne, toutes les fois qu'elle est exécutée. — Nous espérons qu'un jour viendra où le Clergé ouvrira les yeux et substituera aux fadaises modernes cette musique si profondément religieuse et celle qui, nous le souhaitons, sera créée de nos jours avec le même souci de respect du culte.

G. de Boisjoslin.



## NÉCROLOGIE

Nous avons appris, comme tous les catholiques de France, avec la plus profonde douleur, la mort de Son Éminence le cardinal Desprez, archevêque de Toulouse, qui avait daigné accorder son haut patronage à l'œuvre entreprise par *La Schola Cantorum.*



*L'abondance des matières nous force à remettre au prochain numéro la Bibliographie.*

---

Le Gérant : ROLLAND.

*Imprimerie MOUTAILLIER, 43, rue des Francs-Bourgeois, Paris.*

1re ANNÉE N° 3 MARS 1895

# LA TRIBVNE DE ST GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

# Schola Cantorum

| ABONNEMENTS<br>*Sans encartage de musique* | BUREAUX | ABONNEMENTS<br>*Avec encartage de musique (4 pages)* |
|---|---|---|
| France et Colonies.......... 5 fr.<br>Étranger (Union postale).... 6 fr.<br>Le Numéro 50 c. | *2, Rue François-Miron*<br>PARIS | France et Colonies......... 8 fr.<br>Étranger.................. 10 fr.<br>Le Numéro 1 fr. |


SOMMAIRE



## DE LA NOTATION PROPORTIONNELLE

(XVe ET XVIe SIÈCLES)



L'intérêt qu'on apporte à l'étude de toute langue s'augmente d'en connaître l'écriture; bien plus, une transcription phonétique, si parfaite qu'elle soit, est souvent impuissante à nous donner l'équivalence juste, la nuance exacte de tel signe, — lettre ou accent, — dont la figure impose à notre esprit, à notre gosier aussi, une interprétation catégorique.

Ainsi pour la musique : pour cette musique surtout que les chanteurs de Saint-Gervais ont si heureusement ressuscitée, parce que leur chef avait pu en saisir les intentions les plus délicates, en suivant, dans les vieux textes, pour les leur traduire avec les expressions les mieux appropriées, le trait continu de la mélodie, dessiné sans reprises. C'est que là, en effet, s'accuse l'indépendance des parties, que la portée d'une vocalise n'est jamais brisée, — ceci est à retenir pour l'exécution, — par une barre de mesure intempestive; qu'enfin la ligne graphique, tracée sur le papier, correspond si bien à l'arabesque musicale, qu'un simple coup d'œil jeté sur la partition d'une pièce en définit déjà la teinte, gracieuse ou heurtée, en révèle l'unité.

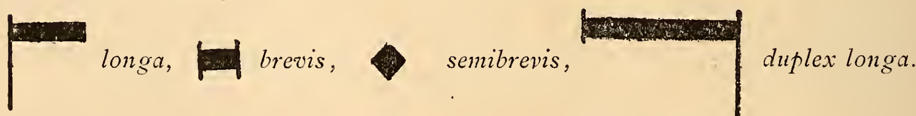
Dans cette étude, que nous voulons avant tout pratique, nous rappellerons brièvement l'historique de la notation proportionnelle, puis nous indiquerons, réservant pour un autre travail les questions plus ardues qui ont trait au rapport des notes simples et des ligatures avec l'unité de mesure, le *Tactus* (1), les relations de ces figures entre elles, et leur valeur en notation moderne, expliquée par des exemples (2).

## I

C'est dans les premiers essais de déchant que nous trouvons la raison d'être de la notation proportionnelle. A mesure que s'émancipa le contrepoint à des figures multiples, non plus réduit à doubler le chant donné d'une consonnance, mais juxtaposant au *teneur*, comme nous le disait ici même M. Michel Brenet, l'air d'un *Motet*, ou lui adaptant, sur quelque mesure, tel accompagnement imaginé par le compositeur, — tantôt chantre qui l'avait improvisé à l'office, ou théoricien qui l'avait cru restituer en compulsant Aristoxène et Boèce, — s'établirent les règles d'une musique mesurée, dont l'écriture pût suffire à la diversité d'une exécution simultanée de motifs non plus isochrones, mais à plusieurs mouvements.

Ce nouveau systéme de représentation des sons reçut différents noms : « Cette » notation était appelée, dit Th. Nisard, *mensurable*, *mesurée*, *carrée*, *figurée*, etc. » Toutes ces épithètes avaient pour raison déterminante le point de vue sous » lequel on considérait la musique mesurée. Avait-on plus spécialement l'in- » tention de rappeler les inextricables *proportions* sur lesquelles les différentes » mesures musicales étaient alors fondées, on disait *notation* ou *musique pro-* » *portionnelle*. Faisait-on allusion à la mesure elle-même, c'était alors la *nota-* » *tion* ou *musique mesurée*, mesurable, etc. S'agissait-il d'exprimer la figure » même des notes de cette espèce de musique, on employait, dans ce cas, les » expressions de carrée ou mesurée (3). »

Aux premiers essais suffit la *notation noire* directement issue de la notation carrée du XII[e] siècle (4) : le nombre de combinaisons auxquelles elle se prêtait était assez restreint, puisque quatre notes seulement étaient en usage :




Ces notes étaient parfaites, c'est-à-dire soumises à la division ternaire.

Francon de Cologne (*de Arte discantandi*), Walter Odington, et Jean de Muris

(1) Le *Tactus* était marqué par le battement de la main, durée uniforme et régulière indiquée par le levé et l'abaissé (*arsis et thesis-diastole et systole*). Dans cette première partie, nous assimilerons cette valeur constante à la semi-brève : c'était *l'integer valor notarum*, en l'absence de toute prolation. Cette concordance peut suffire à la transcription de la plupart des pièces du XVI[e] siècle.

(2) Nous avons, autant que possible, suivi les traités du XVI[e] siècle, en particulier le *Compendiolum musicæ pro incipientibus per Fabrum* (1548), et les *Musices praticæ Erotematum libri II* de Gregorio Faber (Bâle, 1552).

(3) *De la Notation proportionnelle du Moyen-Age,* par Th. Nisard.—Tiré à 50 exemplaires.—Janvier 1847. Th. Nisard était maître de chapelle à Saint-Gervais.

(4) Cf. Jakobsthal. — *Die mensuralnoten der XII und XIII[e] Jahrhunderte.*

(*Practica musica seu mensurabilis*, vers 1330) (1), en furent les grammairiens Adam de La Halle, auteur du *Jeu de Robin* et *Marion* (1282), les trouvères et *Minnesänger*, les poètes.

Les difficultés de cette notation, affirmées de nos jours par des transcriptions pénibles, défectueuses même de Fétis, difficultés indiquées déjà par les divergences d'opinions des auteurs précités, amenèrent l'adjonction, aux types noirs. de caractères rouges : c'est dans le *Pomœrium musicæ mensuratæ* de Marchettus de Padoue (1283 à 1310) qu'est faite la prémière mention de ce nouveau procédé, perfectionnement qui permettait d'indiquer, par les colorations diverses, la valeur binaire ou ternaire des notes. Cette méthode était en somme peu commode, exigeait un outillage compliqué, attirant aux copistes un surcroît de lapsus inévitables par l'emploi des deux encres. Aussi voyons-nous la *notation blanche* prendre chaque jour une importance plus grande ; on en retrouve des traces dès les premières années du XII[e] siècle, c'est-à-dire qu'elle était contemporaine de la notation noire et déjà connue, quoique peu employée. Dufay (1400-1474), le premier, s'en sert d'une façon régulière, non pas exclusive pourtant. Dunstaple et Binchois suivent ce mouvement, mais on conserve de ce dernier, aussi bien que de Dufay, des chansons, de leurs plus anciennes il est vrai, tout entières en notes noires. Du reste, ce ne fut pas une réforme, transformation plutôt, soumise aux besoins du moment, n'ayant rien d'absolu. Malgré les désavantages des premières méthodes, que les progrès du contrepoint et la comparaison avec les ressources nouvelles rendaient plus palpables (2), elles subsistèrent encore longtemps. Ainsi, Burney cite (3) un recueil de 1516 écrit en rouge et noir, et William Cornyshe, maître de chapelle de Henry VII d'Angleterre (1485-1509) fait encore un usage courant des deux couleurs.

Des recherches puériles ajoutèrent aussi à la routine, pour la conservation des figures anciennes : Hobrecht avait écrit la fin de sa Passion en notation noire, croyant symboliser par un enfantillage le deuil de toute la nature à la mort de Jésus-Christ.

A une époque beaucoup plus rapprochée de nous, et n'ayant plus sans doute l'excuse d'une foi naïve, Jean Cousin publiera chez Ballard, en 1678, une Messe où nous ne trouverons pas une seule note blanche, parce qu'elle est composée sur l'Antienne des Vêpres de la Vierge : *Nigra sum, sed formosa*.

Rien de plus facile, du reste, que ces passages d'une écriture à l'autre : la forme des notes était la même, et elles portaient les mêmes noms qu'autrefois, sauf la *duplex longa*, généralement appelée maxime déjà au XIV[e] siècle. Toutefois, les perfectionnements portent surtout, dès lors, sur la notation blanche. On invente de nouveaux signes : la minime, d'abord, subdivision de la semi-brève. Au temps de Tinctor (*Definitorium terminorum Musicæ*, 1473), cette note justifie encore sa dénomination. *Minima est valoris individui*, nous dit-il. Vingt ans plus tard, il n'en est plus ainsi, et Franchinus Gafor (*Practica Musices*, 1496), inventorie de plus petites valeurs, semi-minimes, fusées (4).

(1) Nous devons citer aussi l'ouvrage apocryphe attribué au vénérable Bède : *Musica quadrata seu mensurata*.

(2) Sébastien Virdung (*Musica getutscht*, 1511) voyait dans la nouvelle notation une sérieuse épargne de papier !

(3) *A general History of the Science and Practic of Music*. — London, 1776.

(4) Anselme de Padoue aurait été l'inventeur de ces nouveaux signes, ajoutés aux cinq figures que Franchinus Gafor appelait essentielles (*op. cit.*, livre II, ch. III), ou, tout au moins, aurait contribué à en généraliser l'emploi : la disparition de ses ouvrages ne nous permet pas de décider sur ce point.

Au commencement du XVI[e] siécle, cette notation ne devait plus rien acquérir, tant pour le nombre des figures, que pour la complexité de leur ordonnance. L'étude des proportions (1) nous apprend à quel degré d'enchevêtrement on était arrivé, par la pénétration des éléments ternaires et binaires du rythme, complications correspondant, pour l'obscurité, aux énigmes des canons et des madrigaux. La musique avait ainsi répondu, dans son essence d'abord et dans les signes même, qui la représentaient, à ce besoin de combinaisons touffues, inutiles et tourmentées, caractéristique de la dernière période du Moyen-Age. La littérature et les beaux-arts l'avaient précédée, comme toujours à les renier, les « Ballades équivoques et rétrogrades » d'Eustache Deschamps étaient depuis longtemps oubliés, et l'on ne sculptait plus de figures aux portails des cathédrales, aussi les musiciens seront-ils plus lents pour atteindre la clarté, la pondération qu'on recherchera désormais. Les vieilles formules disparaîtront les premières : et, cependant, quelles facilités de moyens pour les étudier ! Petrucci venait d'inventer l'impression de la musique (2), et bientôt les traités abondent : *compendia* pour les écoliers, *enchiridia*, ou bien encyclopédies complètes comme la *Musica getutscht* de Sébastien Virdung, écrite en vieux strasbourgeois (1511). Plus de trente auteurs, italiens français, anglais, allemands, écrivant en latin ou dans leur langue originaire, détaillent l'art de chanter, ou la manière de construire tous les instruments, depuis la flûte de Pan, jusqu'à la trompette marine, nous donnent la méthode pour régler toutes les tablatures. Et nous ne comptons pas les rééditions, ni les plagiats, toujours de bonne prise entre pédants. Plus nous avançons, cependant, moins grande est la place occupée par les effroyables calculs d'autrefois : pour les exemples, les auteurs doivent recourir à des compositeurs déjà passés de mode. Ainsi, parlant de la *prolatio diminuta,* Sebald Heyden (3), nous mettra sous les yeux un fragment d'Ockeghem (1430-1513) et Glarean (4), pour nous montrer l'emploi simultané des divers signes de prolation et de proportion, choisira dans Henri Isaac, mort depuis près de trente ans. Les ligatures paraissent bientôt surannées : de Josquin de Près à Roland de Lassus, elles deviennent de plus en plus rares, et Proetorius invoquant le témoignage d'Hasler, se faisait l'écho de l'avis général en réclamant la disparition complète de ces vieux restes des neumes. Les ligatures supprimées, il ne restait plus qu'à placer les barres de mesure pour en arriver à la notation actuelle : une fois ces points de repère établis, les vieilles traditions, plus difficiles à observer, mais plus conformes à l'esprit même de la musique polyphonique, puisqu'elles garantissaient l'individualité de chaque voix (5), tombèrent peu à peu dans l'oubli. On en parla encore, cependant, dans quelques méthodes ; mais, malgré que ce fût en France qu'aient paru les dernières de celle-ci (Layoye-Mignot, 1666, — Michel Monteclair, 1700), J.-J. Rousseau pouvait dire que la valeur des ligatures était déterminée autrefois « selon un nombre infini de règles si parfaitement oubliées à présent, qu'il n'y a peut-être pas en

(1) Il y en avait même d'irréductibles ; Franchinus Gafor va jusqu'à 13/7.

(2). Ses premières publications datent de 1501 et 1502. Ce ne fut qu'en 1586 que Verovio la grava sur cuivre.

(3) *De arte canendi,* 1540, p. 154. C'est une réédition de l'ouvrage : *Musicæ, id est artis canendi libri duo,* paru en 1537 à Nuremberg.

(4) Dodecachordon, p. 460.

(5) Jusqu'à nos jours on a interprété, à la chapelle Sixtine, de la musique écrite sans barres de mesures, et dirigée par le battement uniforme, temps par temps, du *tactus.* L'expérience montre, du reste, que les exigences, la carrure de notre rythme s'accommodent parfois difficilement de la fluidité des compositions palestriniennes.

Europe un seul musicien qui soit en état de déchiffrer des musiques de quelque antiquité (1).

II

## Les notes simples, les pauses et les ligatures

### FIGURE DES NOTES SIMPLES ET DES PAUSES

Les *notes* sont la représentation des sons (*signa vocum*).

Les *pauses* sont les figures de silence (*vocis omittendæ*).

Il y a deux sortes de notes : les *notes simples* et les *notes liées*, ou ligatures.

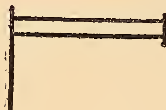
Les *notes simples* sont les notes qui n'adhèrent à aucune autre.

Elles se divisent en deux classes : les majeures, susceptibles d'entrer en ligature (*majores legabiles*) et les mineures, qui ne se lient pas (*minores illegabiles*).

D'autres considérations font aussi donner aux majeures le nom de perficiables (*perficiendæ*) et aux mineures, le nom d'imparfaites.

Il y a :

Quatre notes majeures :

La *Maxime* 

La *Longue* 

La *Brève* 

La *Semi-brève* 

Quatre notes mineures :

La *Minime* 

La *Semi-minime* 

(1) *Dictionnaire de Musique*, Ire partie, p. 281. J.-J. Rousseau porte un jugement trop absolu : les travaux de Forkel et de Gerbert ne sont postérieurs à son article que de quelques années.

Nous rappellerons pour le XIXe siècle les ouvrages de Coussemaker, Bellermann (1858), Hugo Riemann (1878), et les études éparses dans des publications de Dehn, Proske, Kiesewetter ; enfin, l'*Histoire de la Musique*, de Fétis, et d'Ambros (2e et 3e vol.).

La *Fusée* 

La *Semi-fusée* 

Toutes ces notes, isolées, ont, indifféremment, la queue en haut ou en bas, la *Maxime* et la *Longue*, généralement à droite. Si la queue se trouve prolongée dans les deux sens  , ou barrée , on doit la considérer comme n'existant pas.

On rencontre quelquefois les cinq premières notes avec des têtes noires. Nous verrons plus loin comment leur valeur en est modifiée.

A chacune des notes simples correspond une pause.

Pause de la *Maxime* traversant la portée entière.

Cette pause porte aussi le nom de *pausa modi majoris* et de *pausa generalis*, à la fin d'une pièce.

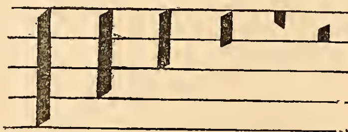
La pause de la *Longue* traversant deux ou trois interlignes, suivant la valeur de la Longue qu'elle représente.

C'est la *pausa modi minoris*.

La pause de la Brève reliant deux lignes, c'est la *pausa*.

La pause de la Semi-brève (*semi-pausa*) occupant la moitié d'un interligne, adhérant à la ligne supérieure.

La pause de la Minime (*suspirium*) occupe le même espace : elle a sa base sur la ligne inférieure.



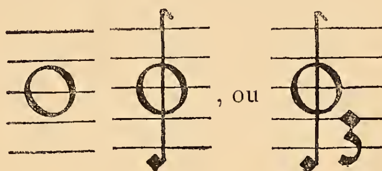
Voici les trois dernières figures de silence, avec les figures de notes correspondantes (1).



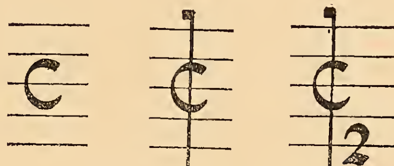
(1) On voit que des anciennes figures de notes, nous n'avons conservé que les cinq dernières, en les modifian légèrement, et la brève, employée dans la mesure *alla breve*.

C'est la brève qui sert, dans la notation proportionnelle, d'unité de mesure *mensura temporis,* ou *tempus*) comprenant le levé et l'abaissé de la main. Nous rapporterons donc à la valeur de cette note les éléments d'une mesure, quand nous voudrons traduire les compositions anciennes en notation moderne.

La valeur de la brève est variable ; *ternaire* en *temps parfait* (1), elle est *binaire* en *temps imparfait.*

Le *temps parfait* est indiqué par l'un des signes 


placé en tête de la portée.

Le *temps imparfait* l'est ainsi : 

« En l'absence de tout signe, les musiciens s'accordent à considérer le temps comme imparfait » (Hermann Finck) (2).

(*A suivre*). A. PIRRO.



## NOTRE CONCOURS DE JANVIER

Au mois de janvier, La *Schola Cantorum* avait mis au concours l'antienne : *O Quam suavis est.* Seize envois nous sont parvenus. Après un mûr examen et à la vue de taches légères, incorrections ou modulations inattendues, le jury exprime le regret de ne pouvoir accorder de prix, mais décerne, à l'unanimité, une mention à M. l'abbé Boyer, de Bergerac, à M. l'abbé Chassang, d'Avignon et à M. Jumel, élève du Conservatoire de Paris. L'œuvre du premier de ces concurrents, accuse la plus noble préoccupation d'écrire *religieusement*; son motet un peu développé, est d'un sentiment excellent. Celui de M. l'abbé Chassang se distingue par un charme mélodique, souvent délicieux, tout en restant dans une note religieuse, un peu tendre, mais jamais fade. Une certaine parenté avec Nanini semble s'accuser chez l'auteur. On ne saurait chercher meilleur modèle. La *Schola Cantorum* attend beaucoup de M. l'abbé Chassang. L'*O Quam suavis est* de M. Paul Jumel, de proportion bien plus restreinte, renferme de réelles qualités et dénote un sentiment mélodique religieux, un peu mièvre, peut être, mais très distingué.

Une pièce à trois voix égales dans le ton *fa*, qui nous est parvenue malheurement après les délibérations du Jury, eût été certainement remarquée par lui, par son caractère de virilité et sa proportion parfaite. Nous engageons vivement l'auteur, à faire parvenir, désormais, ses manuscrits dans les délais fixés.

En résumé, tout en regrettant de n'avoir pu couronner un motet absolument irrépro-

(1). Le nombre trois emportait l'idée de perfection, à cause de la Trinité, « perfection vraie et infinie. » De plus, trois est un *nombre premier.*

(2) *Practica musica* (1556).

chable, le Jury se félicite de la qualité des œuvres envoyées. Aucune n'est indifférente et toutes, même les plus modestes, révèlent une réelle tendance religieuse et un grand respect du texte interprété. La *Schola Cantorum* ose compter pour l'avenir sur ce groupe de compositeurs, pour travailler à l'œuvre commune de rénovation de l'art religieux en France. Elle ne saurait donc trop les encourager à composer et dans ce but elle se propose d'entreprendre bientôt, sous sa direction et sa sanction, une publication de musique religieuse moderne, appelée à stimuler les auteurs et à enrichir les maîtrises d'œuvres vraiment religieuses.

Il faudrait plusieurs longs articles pour exposer les vœux de notre Société à propos de la musique religieuse moderne. Jusqu'à présent, nous n'avons fait que de simples esquisses, et nos quelques lignes sur un pareil sujet ont pu rester obscures. Mais nous persistons à croire, qu'avec le temps, tous les musiciens se rangeront à notre avis.

Il est évident qu'on ne peut refaire l'œuvre de Palestrina, de Vittoria, etc. Les imiter d'une manière servile, est un travail de gymnastique très favorable au développement de certaines facultés, mais peu susceptibles de donner à l'art une forme nouvelle et originale.

Cependant, il faut une mesure... Pour être moderne, la musique ecclésiastique devra-t-elle recourir perpétuellement à des dissonnances et aux modulations?

R. Wagner, lui-même, ne semble pas de cet avis lorsqu'il disait: « Si la musique religieuse retrouve jamais sa pureté primitive, ce sera en redevenant une musique exclusivement vocale. » D'ailleurs, dans son beau drame de *Parsifal*, la partie purement hiératique est-elle traitée comme le reste de l'ouvrage? La conclusion s'impose. Dans nos temples, surtout, dit le savant bénédictin D. Janssens « l'art pour avoir de la grandeur et refléter l'idéal doit être sobre et grave. Cette sobriété, cette gravité lui imposent des sacrifices. Il est donc tout naturel qu'il en résulte une certaine pauvreté de moyens. Mais cette pauvreté volontaire n'est qu'apparente, puisqu'elle est le point de départ d'une richesse d'ordre supérieur. » Cette conception du grand art a enfanté les primitifs, des génies comme Fra Angelico ou Palestrina. Elle en fera surgir parmi nos contemporains. Puissent les concours de la *Schola Cantorum* favoriser cette éclosion et stimuler le zèle des jeunes compositeurs!

L'abbé Perruchot.



## PIÈCE MISE AU CONCOURS

(concours de mars)

---

### *Antienne à la Très Sainte Vierge*

---

Après bien des hésitations, entre tant de pièces consacrées à la gloire de la Très Sainte Vierge, nous nous sommes arrêtés à l'*Antienne* des 1res Vêpres de la Fête du Saint-Rosaire: *Beata es Virgo Maria*. Ce texte nous semble susceptible d'inspirer heureusement le compositeur et de l'aider dans la conduite de son morceau par la variété des sentiments contenus aux divers fragments de l'Antienne.

Quoi de plus tendre que l'invocation du début, de plus affirmatif que le second membre de phrase, de plus doucement suppliant que la péroraison?

Nous espérons donc que ces trois sentiments écarteront l'auteur du pastiche scolastique, écueil dont nous ne saurions trop le garder; la recherche de l'expression juste et religieuse ne devant jamais être sacrifiée à l'étroitesse d'une formule.

TEXTE DU CONCOURS

*Beáta es Virgo María, Dei génitrix, quæ credidisti Dómino : Perfecta sunt in te quæ dicta sunt tibi : intercéde pro nobis ad Dóminum Deum nostrum.*

Tu es bien heureuse, Vierge Marie, Mère de Dieu, toi qui as cru au Seigneur : Les choses qui te furent prédites ont été accomplies : Prie pour nous le Seigneur, notre Dieu.

Les manuscrits devront être envoyés avant le 31 mai prochain.

L. P.



# ÉTUDE DU CHANT GRÉGORIEN

Que l'on analyse les effets d'exécution, ou que l'on enseigne à chanter, il importe de distinguer dans l'art grégorien trois choses : la diction du texte latin, la mélodie avec son rythme, et, enfin, le phrasé ou l'interprétation.

Tout musicien sait la différence qu'il y a entre déclamer un récitatif, bien mesurer et rythmer un air, et interpréter une pièce selon le style convenable. Faute de distinguer ces trois parties dans l'exécution, on tombe dans d'amusantes méprises ; ainsi, pense-t-on admirer du chant grégorien, quand on n'entend qu'une bonne lecture de latin accentué. On tombe surtout dans une confusion aussi nuisible à la théorie qu'à la pratique, en attribuant au rythme des choses qui ne le constituent pas, telles que les nuances de ralentissement qui ne sont que des nuances, c'est-à-dire ne modifient pas la valeur rythmique des notes. Donc :

1° La diction du texte latin, qui comprend le phrasé grammatical et l'accentuation des mots. C'est là une des bases fondamentales du chant grégorien où, plus que dans toute autre musique, l'accord du texte et de la mélodie est parfait. Nous devons la signaler très instamment aux musiciens, qui souvent ne sont pas familiarisés avec la langue latine et pour qui l'accentuation est peut-être chose inouïe. Aucune notation, pas même la notation musicale, ne peut suppléer à cette étude. Vouloir marquer par un signe spécial l'accent des mots, par exemple, serait charger la partition sans obtenir l'effet voulu. Il n'y a d'autre moyen, pour les choristes, que d'apprendre à bien phraser le texte et à le bien accentuer. Deux choses sont pour cela indispensables : la direction d'un maître de chœur instruit, et un livre ou une copie bien faite, ayant l'accent sur tous les mots qui le comportent.

2° Le rythme de la mélodie ; autre point essentiel ; car c'est le rythme qui constitue la mélodie. Il est comme l'âme de ce corps que nous appelons les intervalles des sons et leur durée. En changeant le rythme, vous changez la mélodie. Bien déterminer les éléments de ce rythme et leur place, là où quelque hésitation pourrait se produire ; c'est ce qu'il est nécessaire de faire.

3° Enfin, l'interprétation avec les nuances de mouvement ou d'expression convenables pour le bon phrasé de la mélodie et conformes au caractère spécial de l'art grégorien. De même qu'il y a un style consacré pour l'interprétation des œuvres d'un maître et d'une époque, ainsi en est-il pour le chant grégorien. Peu de choses, en ce genre, est requis pour une exécution correcte à la portée

du grand nombre ; mais pour ceux qui veulent une interprétation plus soignée, quelques observations générales permettront de ne pas multiplier sur la copie les signes de ces nuances. Les musiciens saisiront facilement le style de cet art, tant il est naturel ; toutefois est-il encore indispensable qu'on le leur explique, à cause des particularités qui le différencient d'avec notre art moderne. Quel peintre costumerait des personnages de la Renaissance ou du Moyen-Age avec des complets de la Belle-Jardinière, quelle que soit leur élégance? Et le musicien qui transporterait aux pièces d'orgue des vieux maîtres dont les nuances procèdent, pour ainsi dire, *par plans*, les nuances expressives de l'art moderne, se tromperait grandement. Raisonnons de même sur l'art grégorien qui a sa physionomie propre.

Nous n'aurons garde, non plus, de négliger la partie si délicate de l'accompagnement. Nous y sommes d'autant plus encouragés, que, désormais, le concours et les conseils d'artistes éminents nous permettront d'aller plus sûrement dans une question où l'on propose tant de choses avant que d'en adopter définitivement quelqu'une.

Tel est le plan des études que nous avons, ici, l'intention de faire selon le programme exposé dans le précédent numéro. C'est un plain-chantiste qui parlera spécialement aux musiciens, afin que les musiciens, sans sortir de leur sphère, puissent, eux aussi, devenir en pratique d'excellents plain-chantistes.

Il n'est peut-être pas inutile d'expliquer ici, en peu de mots, ce qu'on entend par chant grégorien, car, depuis les travaux de D. Pothier, et la réforme qui s'en est suivie, cette expression a une signification mal définie, et beaucoup ne comprennent pas si et comment le plain-chant diffère du chant grégorien, et ne regarder que la science et l'histoire, ces deux expressions désignent une seule et même chose ; mais depuis la restauration opérée par D. Potier, l'usage s'en est assez répandu d'appeler chant grégorien, le plain-chant rétabli dans sa forme primitive, et exécuté selon les principes traditionnels.

Beaucoup, cependant, ne se font pas une idée exacte de ce qui constitue le chant grégorien entendu dans ce dernier sens ; et il n'est pas rare que, sitôt que l'on rompt avec la lourde et barbare exécution du plain-chant, l'on s'écrie : c'est du chant grégorien ! Entend-t-on accentuer le latin (ce qui est excellent), car bien lier les sons (ce qui est très recommandable), ou accentuer expressivement les groupes de notes (ce qui est détestable), c'est toujours du chant grégorien. Eh bien ! non, le chant grégorien restauré, ne consiste ni dans l'accentuation, ni dans le lié, ni dans certaines nuances plus ou moins légitimes. Une comparaison fera saisir de suite ce qui le constitue et le différencie d'avec le plain-chant de nos éditions modernes. Voici une phrase d'un grand écrivain ; mais peu à à peu, lecteurs et copistes (ou imprimeurs) ,n'ont pas assez veillé au groupement des syllabes qui forment les mots, et souvent ont distrait d'un mot une ou deux syllabes pour l'adjoindre au suivant ou au précédent. Le même désordre s'est introduit entre les membres de phrase. Ce n'est pas tout, on a fini par retrancher ici des syllabes, là, des mots entiers. Et de l'œuvre primitive, et du sens de la phrase que reste-il ? — Au lieu de syllabes, mettez des notes ; pour les mots, prenez les groupes ou neumes ; puis, pensez d'abord que le travail de restauration a consisté d'abord à rétablir toutes les notes, puis à les disposer, à les grouper ou diviser, comme l'auteur l'avait fait, afin d'avoir un sens, une mélodie.

Enfin, on devait chercher à la lire, à la phraser (c'est-à-dire à la chanter), comme l'auteur l'avait conçu et selon la pratique de la langue où il écrivait. Donc, rétablissement du texte primitif et son interprétation traditionnelle, voilà ce qui constitue le vrai chant grégorien et le différencie d'avec le plain-chant de nos éditions modernes qui n'est autre que la mélodie primitive, mutilée et souvent méconnaissable. Sans doute, le lié des sons, l'accent, sont des éléments importants de la bonne interprétation, mais à eux seuls, ils ne suffiraient pas à constituer une méthode et, bien plus, à rétablir le chant de saint Grégoire.

A. Lhoumeau.



# NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

## *Verset de Titelouze*

(conseils d'exécution)

Jean Titelouze, prêtre du diocèse de Saint-Omer, où il naquit en 1563, chanoine et organiste de la Cathédrale de Rouen, obtint cette position au concours en 1588 ; il l'occupa pendant 45 ans et mourut en 1633. On possède de cet excellent organiste :

1° **Missa quatuor vocum ad imitationem moduli**. — Paris, Ballard, 1626.

2° **Hymnes de l'Église** pour toucher sur l'orgue, avec des fugues et recherches sur le plain-chant. — Paris, Pierre Ballard, 1623 ;

3° Le **Magnificat,** ou Cantique de la Vierge, pour toucher sur l'orgue, suivant les huit tons de l'Église. — Paris, Pierre Ballard, 1626.

Ces pièces sont écrites dans le style contrepointé, qui convient à l'orgue, et que les organistes français n'auraient jamais dû abandonner. Elles sont disposées de manière à pouvoir être jouées avec les mains seulement, mais nous avons cru devoir indiquer les passages où la basse jouée sur le clavier de pédale rehausse l'effet du morceau.

La pièce que nous donnons aujourd'hui peut aussi servir d'Offertoire ou de Sortie, sa longueur ne permettant guère de la jouer en entier à l'hymne des vêpres. Déjà, du temps de Titelouze elle pouvait paraître trop longue pour cet emploi, puisque l'auteur dit dans sa préface : « Pour s'accomoder au chœur, » l'on pourra finir à quelque periode vers le milieu, dont j'en ay marqué quel- » ques vers pour seruir d'exemple. »

Dans l'édition originale, ces arrêts sont indiqués par un point d'orgue que nous avons remplacé par une étoile *. Dans ce cas, les diverses périodes du morceau constituent autant de versets pour alterner avec le chant.

Nous pensons que cette pièce peut être exécutée sur le *Grand-jeu*, sur le *Plein-jeu*, ou même sur les *Jeux de fond*. Il n'est peut-être pas hors de propos de donner ici la composition du *Grand-jeu* et du *Plein-jeu* tels que s'en servaient les anciens organistes français ; pour le Grand-jeu, on ne mettait que les registres suivants :

au Grand Orgue et au Positif réunis : le Grand Cornet, le Prestant, toutes les Trompettes et Clairons ; à la Pédale : Bombarde, Trompette, Clairon, sans jeux de flûtes ; pour le Plein-jeu : toutes les Montres, tous les huit pieds ouverts et les Bourdons, les Prestants, les Doublettes, les Fournitures et les Cymbales tant au Grand orgue qu'au Positif réunis ; à la Pédale, Bombarde, Trompette, Clairon, sans jeux de flûtes, ou jeux de Flûtes sans jeux d'Anches. Du reste, sur les anciennes orgues, il n'était pas possible de mêler les jeux d'anches avec les fonds, ces derniers empêchant les autres de parler. Peut-être cette obligation de séparer les jeux d'anches des jeux de fond a-t-elle été la cause de la supériorité que les facteurs d'orgues français ont toujours eue dans la construction des jeux d'anches, car une Trompette n'était reconnue bien harmonisée, que lorsqu'elle *faisait entendre son Bourdon.*

Ce n'est que depuis la géniale invention de M. A. Cavaillé-Coll, de mettre les jeux de fond et ceux à anches sur deux layes, c'est-à-dire, alimentés par un vent spécial et une pression différente, qu'on a pu obtenir toute la puissance de l'instrument.

Nous recommandons pour ce morceau et pour la musique d'orgue en général, le jeu lié. Dans le style polyphonique, chaque partie formant une mélodie, on devra s'attacher à les faire chanter toutes. Les quatre parties devront être attaquées et quittées bien ensemble.

On pourra travailler avec fruit lés trois premières pages de l'*École d'Orgue*, de Lemmens ; ces pages sont précieuses, car, sous une forme abrégée, elles renferment les principes de tous les doigtés de l'orgue.

Le chant de cette hymne est employé au Commun des Vierges : *Jesu corona Virginum* (*Hymni da tempore,* etc. — Solesmes, page 130). — Le voici :

Du VIe Mode.

Je- su co- ró- na Vir- gi- num, Quem Ma- ter il- la cón- ci- pit,

Quæ so- la Vir- go pár- tu- rit : Hæc vo- ta clemens ác- ci- pe.

La même Mélodie sert dans le Diocèse de Paris pour la fête de Sainte Marie-Madeleine.

Alex. Guilmant.



# MOIS MUSICAL

## PARIS

La Société chorale *l'Euterpe* a donné, le mois dernier, son Concert annuel sous la présidence de M. Duteil d'Ozanne. Après un chœur pour voix de femmes, de Brahms, on a entendu, sous la direction de l'auteur, le *Stabat Mater* de M. Bourgault-Ducoudray. Cette partition du savant compositeur a produit une vive impression. Paraphrasant avec une rare justesse d'expression les strophes de la célèbre prose de la fête des Sept-Douleurs de la Vierge, elle participe à la fois du style palestrinien par la pureté de l'écriture et de la musique moderne par ses développements. L'exécution, confiée à Mlles Blanc, Planès et à MM. Guilmant, Muratet et Auguez, et les chœurs de *l'Euterpe,* a été parfaite de tous points.

Après la lecture, comme après l'audition de cette œuvre, on reste frappé du souci de l'auteur d'élever la musique religieuse vers les sommets d'où elle n'aurait pas dû descendre. Sans être, par ses proportions et le caractère de certains de ses versets un *Stabat liturgique*, l'œuvre de M. Bourgault-Ducoudray n'en est pas moins d'un style qui peut servir de modèle aux jeunes compositeurs soucieux de s'associer aux principes que nous défendons.

---

Les deuxième et troisième séances de Cantates de Bach, données à la salle d'Harcourt par les *Chanteurs de Saint-Gervais*, ont été des plus brillantes.

Outre quatre admirables Cantates de l'auteur de *La Passion*, M. Charles Bordes, poursuivant la mise en lumière d'un maître à peu près inconnu de la plupart des musiciens, Heinrich Schütz, a fait exécuter à la perfection par Mlles Blanc, Pregi, MM. Vergnet, Auguez et Challet, un choix de ses œuvres vocales, toutes variées et d'une expression religieuse admirable. Le succès spontané et considérable qui est allé à ce vieux précurseur, a failli nuire aux immortelles compositions du grand Bach.

*La Schola Cantorum*, de par ses principes liturgiques, n'a pas à demander beaucoup à ces deux maîtres qui ont si admirablement interprété, *pour le Concert*, les textes de la liturgie? Mais, elle ne peut rester indifférente aux manifestations de l'art religieux, sous quelque forme qu'il se produise,

Ces *Concerts spirituels*, comme les intitule Schütz lui-même, n'ont-ils pas retenti autrefois sous les voûtes des églises, non dans le corps de l'office, mais dans des réunions pieuses instituées par un saint qui aimait Palestrina et qui lui inspira ses admirables madrigaux spirituels. Depuis, le caractère mélodramatique et souvent boursouflé qu'à revêtu l'oratorio en a rendu l'exécution impossible dans le temple. Tout autres étaient les admirables paraphrases des Carissimi, des Giov. Gabrieli, des Schütz, dans les somptueuses églises vénitiennes, quand s'y pressaient en foule, au pied de la chaire et aussi de la tribune les nobles patriciens et patriciennes de la riche cité.

---

Les Concerts d'orgue et d'orchestre de M. Alexandre Guilmant, dont le succès va toujours croissant, auront lieu, cette année, le Mardi Saint, 9 avril (Concert spirituel) et les jeudis 18, 25 avril et 2 mai, à 2 heures et demie. M. Gabriel Marie conduira l'orchestre, et les artistes les plus éminents apporteront leur concours à la partie vocale et instrumentale.

La dernière de ces séances sera consacrée à l'audition d'une des plus importantes cantates de J. S. Bach, pour soli, chœur, orchestre et orgue, avec le concours des *Chanteurs de Saint-Gervais*, dirigés par leur chef, M. Ch. Bordes, et d'œuvres de Schütz.

Nous en rendrons compte dans notre prochain numéro.

## DÉPARTEMENTS

Caen. — A l'église St-Pierre, on a exécuté pour la cérémonie des noces d'argent de l'organiste, M. Dupont, le *Gaudent in cœlis* de Vittoria. M. Vierne, premier prix du Conservatoire, tenait le grand orgue.

Rimont. — Pour la fête de St-Joseph, M. l'abbé Duval, maître de chapelle du petit Séminaire, a fait exécuter le *Kyrie* de la « Messe du pape Marcel », de Palestrina, et le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei* de la *Messe brève* du même maître. Toutes nos félicitations à ce séminaire qui, un des premiers de France, a exécuté le chant grégorien et la musique palestrinienne.

*N. B.* — Nous prions ceux de nos Sociétaires qui auraient fait exécuter aux fêtes de Pâques et pendant la Semaine Sainte des pièces de chant, grégoriennes et palestriniennes, de nous l'écrire, heureux serons-nous d'en informer nos lecteurs.

---

**Nécrologie.** — Nous apprenons avec regret la mort de M. Aloys Kunc, Maître de chapelle de la cathédrale de Toulouse, décédé dans cette ville à l'âge de 63 ans.

M. Kunc avait pris une part très active au mouvement musical religieux, et fut même, avec Th. Nisard et d'Ortigue, un des plus zélés défenseurs de la restauration du plein chant romain en France, lors de la réunion du Congrès qui eut lieu à Paris en 1860.

Ce consciencieux artiste a publié de nombreux travaux sur la musique religieuse qui ont contribué à l'amélioration relative du chant religieux, notamment dans le diocèse de Toulouse.

G. de Boisjoslin.



# BIBLIOGRAPHIE

*Histoire de la Maîtrise de Rouen*, par les abbés A. Collette et A. Bourdon. — Rouen, Cagniard, 1892.

C'est un exemple à suivre. Toutes les anciennes Chapelles de France doivent, comme la Maîtrise de Rouen, extraire leurs annales des registres capitulaires et les publier, sinon avec un pareil luxe d'illustrations et de caractères, du moins avec le même souci d'exactitude et la même abondance d'informations. L'ensemble de ces précieux documents permettra d'écrire l'*Histoire de la Maîtrise d'Église*.--Ce livre attendu établira l'influence profonde des écoles épiscopales et des *psallettes* sur la conservation de la liturgie et le développement de la culture musicale. On y verra aussi quelle longue décadence suivit l'abandon de la tradition grégorienne et des grandes œuvres de la musique figurée.

Aujourd'hui, bornons-nous à interroger les plus curieuses pièces des archives du Chapitre de Rouen, à l'époque glorieuse de la Maîtrise, des premières années du XV^e^ jusqu'au milieu du XVII^e^ siècle. Abordons la question capitale, celle du plain-chant. Introduit jadis à Rouen par l'évêque Remi, frère du roi Pepin, le chant grégorien était encore seul en usage jusqu'à la moitié du XV^e^ siècle. Les « enfants d'autel » et les chapelains devaient *chanter de mémoire* l'Antiphonaire et le Graduel, sauf les leçons lues à l'aigle : « Et si ara, dessoubs la queue de l'esgle, un petit létron pour les enfants d'autel. » *Le chant grégorien n'était pas accompagné :* Quand, en 1519, le bon chanoine Mésenge eut fait placer de ses deniers un orgue au jubé, l'organiste donnait seulement le ton par un prélude. Dans les psaumes, au XVI^e^ siècle, le chœur des chantres alternait avec celui des chanteurs : un verset était psalmodié, l'autre chanté en faux-bourdons. Au commencement du XVII^e^ siècle, le Chapitre se montrait encore très soucieux de la bonne éxécution du plain-chant. Il exigeait que les chapelains, qui devaient, comme autrefois, chanter tout de mémoire, suivissent strictement les règles grégoriennes et ne permissent aucun changement qui pût en altérer le caractère. Sur remontrance faite par le promoteur « qu'aucuns chapelains, voulant observer la quantité en chantant, corrompaient le chant, il leur fit défense d'y rien changer sous les peines au cas appartenant. » (Reg. cap., 1617). Mais, bientôt après, à la fin du règne de Louis XIV, on délaissa, à Rouen comme ailleurs, les mélodies grégoriennes, qui durent faire place au plain-chant nouveau.

Quant à la musique figurée, elle est mentionnée dans les registres capitulaires pour la première fois le 22 mars 1444 : le Chapitre ordonne que les enfants chanteront un motet à l'occasion de l'entrée à la cathédrale de la reine d'Angleterre. Dès cette époque, la renommée de la Maîtrise était considérable. Haberl cite dans la liste des chanteurs du Pape plusieurs clercs de Rouen (*Bausteine für musikgeschichte von Haberl,* I, 56, 57, 62, 64, 116). Mais, sous le pontificat de Georges II d'Amboise (1510-1550), la musique prit à la cathédrale de Rouen un essor extraordinaire. La Maîtrise eut successivement à sa tête des maîtres comme Dubuisson, de la chapelle de Louis XII, François Dulot (1522) et Guillaume Leroy (1530) ; ces deux derniers cités dans la Bibliographie d'Eitner. Sous leur direction, elle devint une des premières écoles de musique, presque la rivale de la chapelle du roi qui, d'ailleurs, la mettait sans cesse à contribution. Le registre capitulaire rapporte, à la date du 24 août 1517, l'enlèvement de deux enfants de la Maîtrise opéré la nuit par le sire de Lautrec pour lachapelle royale. Plus tard, le recrutement se faisait plus simplement par lettres de cachet. Et l'infortunée psallette fournissait encore des recrues au duc d'Orléans, aux cardinaux de Bourbon, de Lorraine, même à la reine d'Écosse.

Quel était dans cette période le répertoire de la Maîtrise ? Sur ce point, les renseignements sont incomplets. Pourtant, les inventaires citent les messes de Christophle Moralès, imprimées à Lyon par Jacques Modet, les messes à quatre parties de Certon, cinq livres de motets de Guerrero, les messes *d'Orlande* (messes *ad placitum, Domine Dominus noster*), les motets de Du Caurroy. Le nom d'aucun maître romain, de Palestrina même, ne figure sur les registres. Il est permis d'en conclure que notre Maîtrise était sous l'influence, pour ainsi dire exclusive, des maîtres franco-flamands et espagnols. A la fin du XVII^e^ siècle, ces deux admirables écoles sont abandonnées — remarquons-le — en même temps que le chant grégorien. Avec le plain-chant moderne, on adopte les auteurs du moment : Campra, Lalande, Brossard et Bernier. L'orchestre apparaît dans le chœur. Le célèbre organiste Titelouze, que notre maître, M. Guilmant, nous présente aujourd'hui, eut une petite part de responsabilité dans ces innovations à Rouen. Il était de son temps, il aimait

l'apparat. En 1632, il fit dresser dans la nef, devant son orgue « quatre grands théâtres » pour l'exécution d'une messe composée par lui avec « grande symphonie ».

En 1693, Lallouette, élève de Lulli, auteur de ballets et d'intermèdes, chef d'orchestre de l'Opéra, est nommé maître de chapelle à Rouen. Nous pouvons arrêter à cette date l'histoire de la musique vraiment religieuse dans cette florissante Maîtrise.

— Si la place ne nous manquait, combien de faits instructifs à noter encore dans l'étude de M. l'abbé Colette ! Par exemple, dans les chapitres consacrés aux drames liturgiques, à la Fête des Innocents, aux Confréries de Ste-Cécile, aux Vicariants. Pour les curieux, signalons le droit conféré aux enfants de la Maîtrise, de confisquer les éperons des gens « housés et esperonnés » entrant au chœur.

Il est nécessaire, même au point de vue pratique, de consulter les règlements des psallettes. Il ne s'agit pas de rétablir « l'Armoire aux Verges », de défendre aux enfants la chair de porc et les mets à l'huile — *ne voces eorum corrumpantur*, mais on peut encore s'inspirer d'excellentes méthodes.

Pour conclure, cette enquête si bien commencée à Rouen doit être continuée dans tous les grands Chapitres. Si l'abbé, si le maître de Chapelle, chargé de lire les vieux registres, hésite à écrire un gros livre, qu'il consigne le résultat de ses recherches dans un consciencieux travail, que *la Tribvne de Saint-Gervais*, je n'en doute pas, sera heureuse de publier.

Paul Cressant.



# CURIOSITÉS MUSICALES

## *L'opinion de William BYRD sur le Chant*

Au verso du titre d'un Recueil de Psaumes, Sonnets et Chants pieux de William Byrd, imprimé en seconde édition à Londres en 1588, figure ce curieux préambule :

**Quelques raisons brièvement données pour persuader à chacun d'apprendre à chanter**

I

C'est une science aisément enseignée et facilement apprise partout où il y a un bon maître et un écolier intelligent.

II

L'exercice du chant est naturellement délicieux à l'homme, et bon pour conserver la santé.

III

Il élargit toutes les parties de la poitrine et ouvre les organes de la respiration.

IV

C'est un remède singulièrement utile à ceux qui bégaient et balbutient en parlant.

V

C'est le meilleur moyen de procurer une prononciation parfaite et de faire un bon orateur.

VI

C'est le seul moyen de savoir à qui la nature a donné une bonne voix : don si rare, qu'il n'y a pas un individu sur mille qui le possède, et beaucoup qui ont

une voix excellente la perdent parce qu'ils manquent de l'art nécessaire pour mettre à profit les dons de la nature.

VII

Il n'y a pas de musique d'instruments qui soit comparable à celle qui est produite par les voix des hommes, quand les voix sont bonnes, bien assorties et bien ordonnées.

VIII

Le meilleur de la voix, c'est qu'elle est le moyen le plus convenables pour honorer et servir Dieu ; et la voix de l'homme est surtout employée à cette fin.

« Omnis spiritus laudet Dominum. »

Puisque le chant est une si bonne chose, je souhaite que tous les hommes apprennent à chanter.

L'Angleterre qui a eu très peu de grands musiciens, célèbre avec un louable et patriotique orgueil ceux qu'elle a possédés. C'est ainsi que William Byrd s'est trouvé revêtu du glorieux et dangereux surnom de *Palestrina anglais*, répété par les écrivains du continent, sans que jusqu'ici l'on y ait fait de grands efforts pour le connaître en tant qu'artiste religieux. Les recitals de piano de Rubinstein et de M. de Greef, ainsi que certaines publications modernes, ont montré le maître anglais au public sous un jour tout différent, celui de claveciniste ; et peut-être la place occupée par Byrd dans l'histoire de la musique instrumentale dépasse-t-elle de beaucoup en importance celle que ses compatriotes lui attribuent parmi l'élite des compositeurs sacrés du XVI^e^ siècle.

C'est un assez vain jeu de mots que ces qualifications comparatives, d'après lesquelles tout chef d'une école nationale serait forcément assimilé au chef d'une école rivale. Sans les adopter, nous n'entendons point retirer à Byrd la juste renommée que lui ont valu de belles œuvres : et cette figure d'artiste, attachante déjà par elle-même, l'est peut-être encore davantage par son encadrement historique.

William Byrd, en effet, né vers 1538, presque en même temps que le schisme d'Angleterre, contemporain du fameux *Bill des trente-neuf articles* et des persécutions d'Elisabeth, resta malgré tout fidèle à la vieille foi de ses pères, fut le seul maître catholique de la musique anglaise, et prit ainsi dans l'histoire de son art et de son pays une situation exceptionnelle. Il publia sa messe à cinq voix en 1580, l'année même où, pour rassurer ses sujets protestants sur les résultats éventuels du mariage qu'elle négociait avec le duc d'Anjou, Elisabeth redoublait de rigueur envers les catholiques.

Inscrit sur une liste de police comme « papiste non-conformiste, » désigné comme « ami et coreligionnaire des hérétiques de l'autre côté de la mer, » Byrd n'échappa probablement à l'emprisonnement ou à la mort que grâce à son talent de claveciniste et d'organiste, et à la part qu'il avait prise au répertoire personnel de la reine, au célèbre *Virginal-Book* d'Elisabeth. Fonctionnaire de la cour en tant que *gentleman* de la chapelle royale, « il se soumettait à la loi, dit un de ses biographes, quoiqu'il souffrit dans les choses de conscience. » C'était presque en secret qu'il devait faire imprimer les trois messes conservées jusqu'à nous sous son nom, et dont l'une vient d'être pour la première fois après trois siècles, interprétée à Paris.

« Pour le motets et la musique de piété et de dévotion, aussi bien que pour la gloire de notre nation et pour le mérite de l'homme, je préfère à tous les autres notre phénix, maître William Byrd, qui en ce genre ne peut être, que je sache, égalé par personne. »

Ainsi s'exprimait Peachman en 1622, un an avant la mort de Byrd. Longtemps ce maître fut cependant une gloire exclusivement anglaise. Ni sa renommée, ni ses œuvres ne s'étendirent de son vivant en dehors de son pays, et, tandis que les agents de la soupçonnneuse Elisabeth l'accusaient de correspondre en matière religieuse avec l'étranger, son talent restait en réalité sans aucun écho sur le continent. Il ne devait y pénétrer qu'à la fin du XIX^e^ siècle.

Michel Brenet.

---

Le Gérant : ROLLAND.

*Imprimerie MOUTAILLIER, 43, rue des Francs-Bourgeois, Paris.*

1re ANNÉE — N° 4 — AVRIL 1895

# LA TRIBVNE DE ST GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

# Schola Cantorum

| ABONNEMENTS | BUREAUX | ABONNEMENTS |
|---|---|---|
| *Sans encartage de musique* | 2, *Rue François-Miron* | *Avec encartage de musique (4 pages)* |
| France et Colonies........ 5 fr. | PARIS | France et Colonies.... .... 8 fr. |
| Étranger (Union postale).... 6 fr. | | Étranger... ..... ........ 10 fr. |
| Le Numéro 50 c. | | Le Numéro 1 fr. |


SOMMAIRE



## ÉTUDE GRÉGORIENNE

(*Suite*)

### Les Modes de Plain-Chant



Parmi les chants en usage dans la liturgie, les simples récitatifs, on l'a déjà compris, appartiennent à la partie ancienne et primitive. Les autres en découlent comme de leur source commune.

Nous n'avons pas voulu dire et nous ne voulons pas laisser croire, comme certains auteurs l'ont avancé, que les pièces ornées auraient d'abord existé à l'état syllabique, puis, plus tard, été chargées de notes. Ceci peut seulement se rencontrer dans les récitatifs purs ou dans les tons psalmodiques, et encore dans une mesure très restreinte. C'est ainsi que le chant de la Préface et du *Pater* présente aux Dimanches et aux Fêtes quelques notes de plus qu'aux simples Féries. Mais ce système d'amplification, même modéré, n'est point celui des morceaux de chant proprement dits. Ceux-ci ont été composés dans la forme qu'ils ont. L'allure mélodique plus marquée qu'ils revêtent est en rapport avec leur caractère distinctif, qui fait, par exemple, qu'un *Introït* n'est pas et ne peut être un Graduel, ou réciproquement.

Ces chants, même les plus ornés, tiennent toujours, en quelques-unes de ses parties, comme nous l'avons remarqué, du genre récitatif. Néanmoins, la tonalité en est davantage accusée, et la loi de l'unité qui régit toute composition, est ici plus rigoureuse et plus facile à déterminer.

Cette loi de l'unité, en rapportant à certaines cordes déterminées les diverses évolutions mélodiques, caractérise le morceau, et fait que les compositions dont les cordes privilégiées sont les mêmes sont classées ensemble comme ayant la même *manière d'être*, comme appartenant au même MODE.

Les récitatifs purs ne touchent pas d'ordinaire assez de cordes et n'ont pas pour leurs cadences, c'est-à-dire, pour la division ou la fin des phrases, des cordes assez fixes pour appartenir à des modes déterminés, surtout pour être régulièrement rangés dans les modes, qui servent à classer les morceaux de chants proprement dits. Il nous faut néanmoins les étudier, eux aussi, et eux d'abord, au point de vue mélodique.

Les récitatifs, comparés aux autres chants, ne sont d'aucun Mode ; mais ils ont cependant une manière d'être, un Mode à eux, qu'il faut connaître avant d'étudier les Modes proprement dits ; d'autant que ceux-ci, comme nous le verrons, dérivent de celui-là.

Dans les récitatifs une seule corde peut à la rigueur suffire, et de fait c'est sur une corde unique que se chante le ℣. *Dominus vobiscum*. ℟. *Et cum spiritu tuo* donné en premier exemple, I. *a*, dans le tableau qui accompagne le premier article de cette *Étude grégorienne*.

Un débit aussi uniforme, si l'on s'en contentait pour tout ce qui est à réciter, deviendrait fastidieux ; et si aujourd'hui le *recto tono* absolu est indiqué comme la règle pour certaines parties de la liturgie, il n'en était pas de même autrefois : On a des raisons de croire que cette règle n'était jamais celle des anciens, bien que leur chant, au dire de saint Augustin et de saint Isidore, fut souvent si simple qu'il se rapprochait davantage de la lecture ; cette lecture néanmoins admettait toujours des inflexions de voix plus ou moins marquées et plus ou moins fréquentes, naturellement amenées par le besoin de rompre la monotonie du débit, de mettre en relief les parties importantes de la phrase, et d'en marquer les divisions. Au lieu de chanter le ℣. *Dominus vobiscum*, comme dans l'exemple I, *a*, on le modulait comme dans l'exemple I, *b*. La première syllabe, au lieu d'être attaquée *ex abrupto* sur la corde même de la récitation, est prise un ton plus bas, de manière à ce que la voix de celui qui chante et l'oreille de celui qui écoute soient préparées et doucement conduites à la dominante. Sur le second mot, même préparation ; et de plus, cadence ou chute de la voix pour finir et appeler la réponse, qui elle aussi présente deux variations, l'une de début sur *Et*, l'autre de cadence sur *Spiritu* ; et le dernier mot demeure tout entier sur la corde de récitation, qui est ici comme la corde caractéristique du mode. On pourrait aussi, comme cela se pratique souvent, terminer également la première partie sur cette dominante, en supprimant la cadence de *vobiscum*, mais en lui laissant néanmoins son inflexion initiale. Le chant est-il plus solennel ? et veut-on l'accentuer davantage ? on modulera *Dominus vobiscum* et sa réponse comme dans le début de la Préface (Ex. I, *c*). Même manière de varier et d'accentuer le *Pater noster*, à la ligne suivante du même exemple.

Ces variations sur un même thème, qui est le *recto tono* de la récitation, permettant toujours de laisser à l'accent des mots sa valeur de note plus forte ;

mais la tendance que cet accent a de monter mélodiquement se trouve moins bien respectée, et souvent même le mouvement mélodique est à l'inverse du mouvement rythmique, comme on le voit précisément ici, c'est-à-dire au mot *Dominus*, d'abord, dans l'exemple *b*, et mieux encore dans l'exemple *c*.

Dans ce dernier exemple, la première syllabe de *Dominus* est à un degré au-dessous de la corde récitante, et cela pour la même raison que dans l'exemple précédent, comme il a été expliqué plus haut; la seconde syllabe est à sa place normale, c'est-à-dire sur le pivot même de la récitation; la dernière syllabe monte plus haut, non pour le besoin du texte qui s'accommoderait mieux d'un mouvement descendant, mais pour le développement graduel de la phrase entière. L'accentuation est d'abord comme sacrifiée pour ensuite ressortir avec plus de force et d'éclat ; et la cadence finale sur la dominante vient conclure le tout de la manière la plus heureuse aussi bien pour les paroles que pour la mélodie. On voit ici une sorte de dissonance rythmique, destinée, comme les dissonances mélodiques, mais d'une façon naturelle et sans artifice, à préparer, à faire désirer et à rendre plus agréable la consonnance finale. Le plaisir procuré à l'oreille et au bon goût par la perfection à la fois rythmique et mélodique de cette fin de phrase est de nouveau ressenti dans la réponse *Et cum spiritu tuo*, par la double reprise du même mouvement, qui alors n'a plus besoin de préparation. Ici texte et mélodie de tout point concordent.

La corde de récitation est le *la ;* et c'est en effet pour les récitatifs en général, la corde normale et ordinaire. Le fait est facile à constater, non seulement dans la liturgie romaine, mais également dans la mozarabe ou gothique et dans l'ambrosienne. Cette uniformité d'usage sous ce rapport tient sans doute à ce que ces rites divers remontent à une source unique, à une liturgie primitive, dont les autres sont un développement. Ce développement même a produit les formes diverses qui, comme brodées sur un fond commun, les différencient les unes des autres.

La note qui, comme nous l'avons dit, sert de pivot aux différents récitatifs, appartient à ce fond commun.

Mais ce fait n'est pas seulement la conséquence d'nne tradition ancienne partout conservée; car cette tradition elle-même s'est formée sous la dictée de la nature, et à ce titre remonte aux premiers âges, ou plutôt comprend tous les âges : nous ne devons être en aucune façon surpris d'en retrouver la trace dans toutes les liturgies non seulement latines, comme nous le disions, mais encore grecques ou mêmes juives. C'est ce que déjà nous avons eu l'occasion de montrer ailleurs (*Mélodies grégoriennes*, chap. xv), mais il faut ici l'expliquer de nouveau. Nous le ferons dans un prochain article.

Dom Joseph Pothier.



# DE LA NOTATION PROPORTIONNELLE

(XVe ET XVIe SIÈCLES)

*(Suite)*

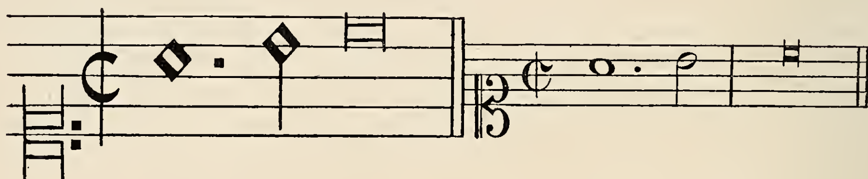
---

## Valeur des Notes simples

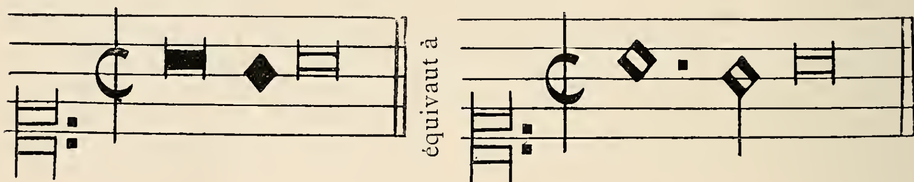
### A. — *Valeur des Notes simples en temps imparfait*

En temps imparfait, chaque figure de note, à partir de la *Maxime*, en vaut deux de la figure suivante.

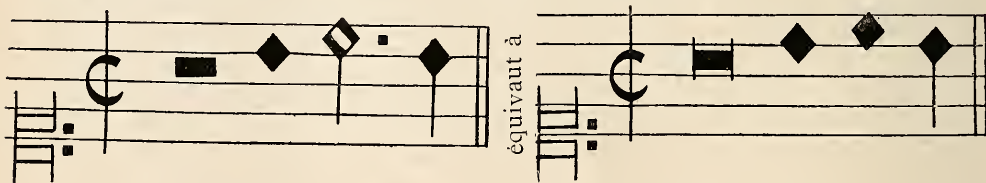
Le *point* placé à la droite d'une note l'augmente de la moitié de sa valeur. C'est le point d'addition, *punctum additionis*.



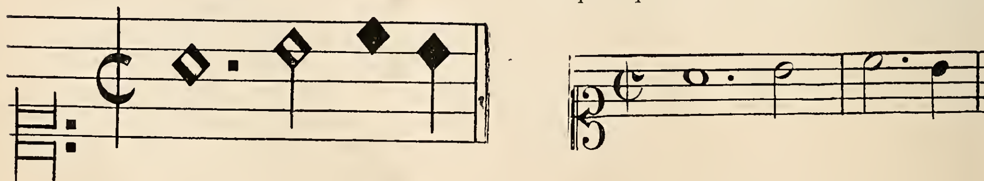
La Brève ou la Semibrève *noircies* perdent le quart de leur valeur (1). Elles deviennent ainsi égales à la note inférieure pointée.




*Remarque.* — La minime qui suit une brève noircie s'écrit noire et sans queue. Cette figure a donc deux valeurs distinctes; après une brève noircie, c'est une *minime;* devant une *semiminime*, c'est une *minime pointée* (semibrève noircie).
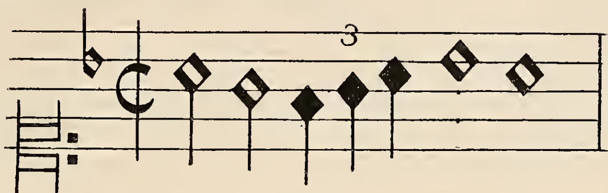



ou à : — ce qui équivaut en notation moderne à :
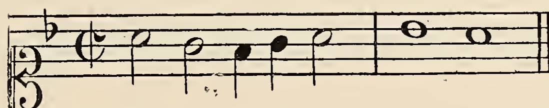


(1) La note ainsi noircie reçoit le nom d'épitrite (επιτριτος) se trouvant avec la blanche dans le rapport de 3 à 4.

Le chiffre 3, placé au dessus ou au dessous de trois semiminimes qui se suivent, indiqne que la valeur de la dernière de ces notes est doublée. Les deux premières conservent leur valeur intégrale.

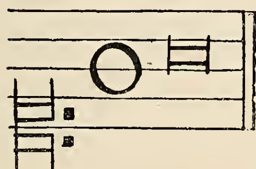



correspond à

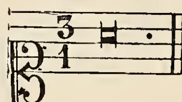


B. — *Valeur des Notes simples en Temps parfait*

En temps parfait, la brève vaut *trois semibrèves*, mais les autres notes sont de division binaire, comme dans le temps imparfait. La longue vaut alors six semibrèves, et la maxime douze.

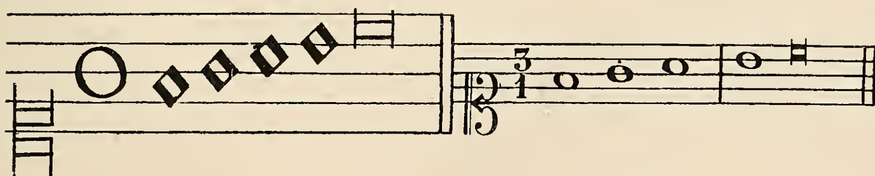


équivaut, en notation moderne, à



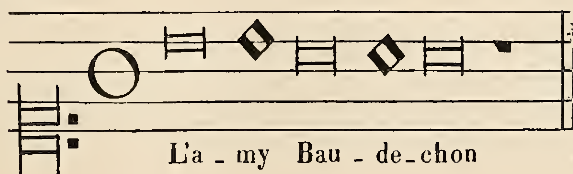

La valeur de la brève est diminuée d'un tiers, et ne vaut que deux temps, dans les cas suivants :

1° Lorsqu'elle est précédée d'une semibrève placée de telle sorte que les deux notes ensemble puissent égaler trois temps (1).

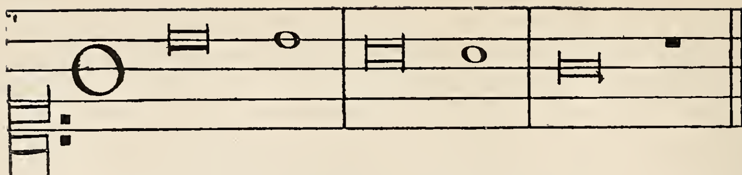



2° Lorsqu'elle est suivie immédiatement d'une note ou d'une pause de valeur moindre.

Ainsi dans cet exemple tiré du *Gloria* de la messe « l'amy Baudechon » de Josquin de Près :



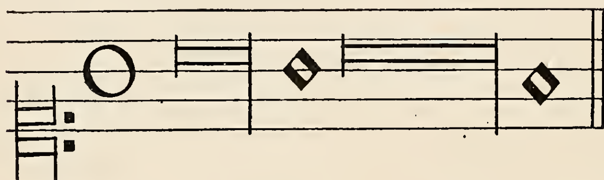

(1) On dirait aujourd'hui : placée sur le premier temps de la mesure.

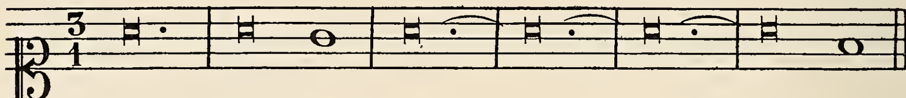


*Remarque* I. — La brève reste à trois temps si, jusqu'à la note majeure suivante, il se trouve trois semibrèves, ou deux semibrèves en ligature, ces notes ayant la valeur d'une brève parfaite.

*Remarque* II. — Deux pauses de semibrève ne modifient pas la brève qui les précède.

*Remarque* III. — Dans les cas cités plus haut (page 5), la *maxime* et la *longue*, multiples de la brève, perdent également le tiers de la brève, qu'elles contiennent. La maxime ne vaut plus que onze temps et la longue que cinq.



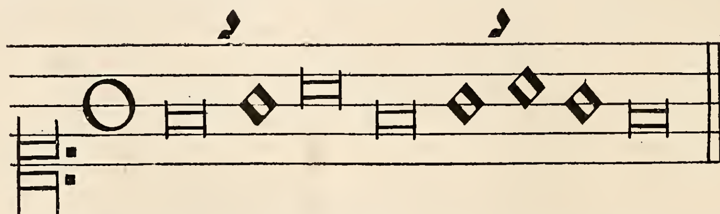


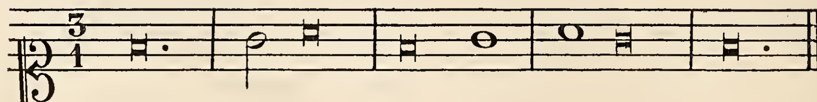
C'est ce que les anciens traités appellent imparfaire (imperficere) la note. Le point placé après, la « défend de l'imperfection », et lui conserve sa valeur ternaire. C'est le *point de perfection.*

Nous devons joindre au point de perfection, et au point d'addition vu plus haut, le *point de division*, et le *point d'altération.*

Le *point de division*, ▪ ou ♪, se place, soit entre les lignes, soit au-dessus de la portée. Il indique le premier temps de la mesure, et peut ainsi déterminer l'imperfection de la brève suivante.

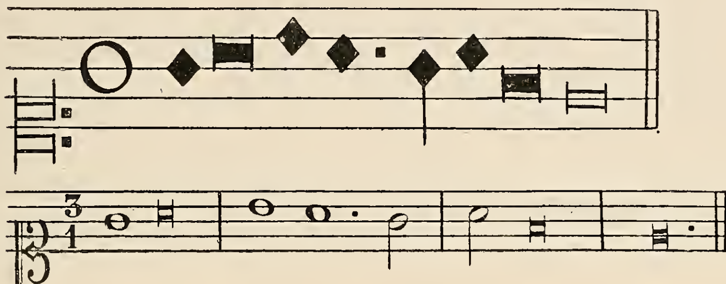
Ce point prend le nom de *point d'altération*, lorsqu'il est suivi de deux semibrèves, après lesquelles se trouve une note supérieure. La seconde de ces semibrèves est *altérée*, c'est-à-dire doublée de valeur (1).





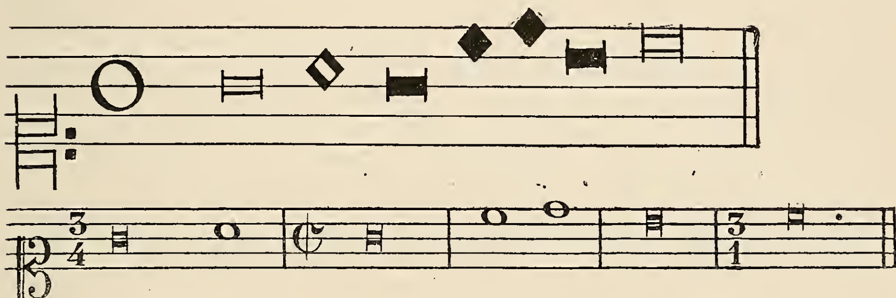
(1) Alteratio est duplicatio alicujus notulae propter ernarii numeri perfectionem (L. Lossius).

Le *noircissement* fait aussi perdre à la brève le tiers de sa valeur (Demi-gratio). On emploie généralement les brèves noircies sur le second temps (thesis), la mesure commençant par la valeur d'une semi-brève. Les autres notes complémentaires de la mesure, ou intermédiaires entre deux brèves noircies, s'écrivent noires également.



Ces brèves noires s'appellent *hemioles* de ἡμιόλιος (secquialter), étant aux brèves blanches dans le rapport de 2 à 3.

Elles sont employées aussi dans le cas où plusieurs brèves à deux temps se succèdent, et indiquent ainsi un *changement de mesure.*



La pause de la brève vaut toujours trois temps (1) dans le temps parfait. Pour exprimer la pause d'une brève de deux temps, on écrit deux pauses de demi-brèves. Ces pauses se placent généralement sur des lignes différentes de la portée, si elles n'appartiennent pas à la même mesure.

REMARQUE

La note finale d'une partie, dans une composition vocale, n'a pas sa valeur déterminée par sa forme, du moins le plus souvent (en temps parfait comme en temps imparfait). Elle doit être prolongée jusqu'à ce que toutes les autres parties soient arrivées au repos, à moins que toutes les parties ne concluent en même temps.

(*A suivre*) A. Pirro.

(1) Pausa imperficit, sed nunquam imperficitur (Lossius. Erotemata musicæ (1574).



# EXÉCUTION DU CHANT GRÉGORIEN

## Conformité de la Pensée mélodique avec le Texte liturgique

« *L'exécution mélodique du Chant Grégorien, lui est tellement naturelle*, disait » notre vénéré Père abbé Dom Guéranger, que fûssions-nous en possession du » propre antiphonaire de Saint Grégoire, un tel avantage serait rendu nul, si » l'on devait entendre les admirables morceaux dont il se compose, chantés » sans égard au rythme et à l'expression ; mieux faudrait cent fois la plus fau- » tive, la plus incorrecte de nos éditions, exécutée d'après les règles que l'anti- » quité connaissait et pratiquait. »

Ces régles sont résumées, il me semble, dans l'adage ancien : *Cantabis sicut pronuntiaveris : Bien chanter, c'est bien lire et bien dire,* je vais essayer de le montrer, en prouvant, par des témoignages irrécusables, l'analogie de Structure de la mélodie et du texte liturgique.

Les éléments de la poésie, c'est-à-dire les pieds, les vers et les strophes, de même que les éléments de la prose : syllabes, mots et membres de phrase, grâce aux procédés artistiques qui président à leur composition, réalisent des effets analogues. Dans les deux genres, à la lecture ou à l'audition, nous éprouvons parfois un très délicat plaisir ; l'artiste peut se flatter d'avoir obtenu le résultat qu'il avait voulu : « *Eadem res, in numero orationis efficit voluptatem quæ in versibus, quorum modum notat ars, sed aures ipsæ tacito eum sensu sine arte de finiunt.* » (Cicéron, Or. LX).

Or, c'est le même principe qui préside à la composition mélodique ou rythmique du Chant Grégorien, réalisant *des effets presqu'identiques.*

Mais ce principe, où faut-il le chercher. Dans le *cursus* tel qu'il est analysé et défini par la *Paléographie Musicale* t. IV. Le *cursus* qu'on peut à bon droit assimiler au nombre oratoire, voilà la cause principale des heureux effets produits par nos Mélodies Grégoriennes du Graduel et de l'Antiphonaire. Le poète, le prosateur, l'orateur et le compositeur de nos Mélodies ecclésiastiques qui ont obtenu des effets presqu'identiques, l'oreille est ici bon juge, se sont donc *servi des mêmes procédés..*

Il sera utile de ramener souvent notre attention sur cette conclusion mise du du reste, en très grande évidence par les faits nombreux réunis dans la *Paléographie Musicale.*

Dans le même ordre d'idées, le lecteur lira avec intérêt un texte remarquable de Guy d'Arezzo qui fait autorité en pareille matière. C'est du reste, fortifier notre thèse *Sunt vero, quasi prosaïci cantus, in quibus non est curæ, sialiæ majores, aliæ minores, partes et distinctiones, per loca sine discretione inveniantus* MORE PROSARUM (Microl., c. XX). Il y a des chants, *en quelque sorte prosaïques,* où l'on ne s'inquiète pas si les phrases et les membres de phrase sont comme il se trouve, les uns plus longs, les autres moins à LA FAÇON DE LA PROSE. Déjà, il avait dit : Il faut que, A LA FAÇON DES VERS, les membres soient égaux (Ibid), c'est-à-dire, comme il l'explique lui-même : dans la composition mélodique (du Chant Grégorien). « Que ce soit tantôt le même chant répété ou varié par de » légères modifications, tantôt un chant différent, mais dont les parties ne seront

» pas trop disparates. Ainsi, la même figure sera reproduite à différents degrés,
» restant la même et ne variant que pour le ton ; ou bien un membre, par une
» marche opposée, reprendra le chemin par où il est venu, et retournera sur ses
» pas ; ou bien, la courbe qu'aura décrite un membre en descendant des sons
» aigus, le suivant la reproduira symétriquement en lui répondant à partir des
» sons graves, disposé par rapport au premier comme notre image par rapport
» à nous quand nous la regardons dans un puits.

» On variera ces neumes ou tous les neumes en les faisant commencer tantôt
» sur une note tantôt sur une autre, en tenant compte du caractère résultant de
» la hauteur ou de la gravité des sons. Egalement on pourra faire aboutir tous
» les membres ou presque tous à la note principale, c'est-à-dire à la finale ou à
» quelque autre ayant de l'affinité avec celle-là, et qu'on aura préférée ; ou bien
» parfois la note qui termine les neumes (les mots ou les membres de phrase)
» terminera encore toutes les distinctions (phrases ou membres de phrase) ; ou
» bien quelquefois les commencera (Microl., ibid). »

Les termes ; *quasi prosaïci, more prosarum, more versuum,* employés par le grand écolâtre indiquent qu'il y a *analogie,* conformité entre *la prose, la poésie,* et *le chant grégorien* (mis à part évidemment la composition spéciale de chaque genre), soit pour les membres, soit pour les pauses, soit pour les mouvements, soit pour les intervalles, soit en général pour le *dessin mélodique*, mais il n'y a pas *identité.*



D. Pothier consacre à l'explication de ces divers procédés tout le Ch. XIII des *Mélodies Grégoriennes* et, à la *page* 77 du tome IV de la *Paléographie musicale*, les RR. PP. éditeurs analysant le procédé mélodique qui motive « les pénultièmes brèves, chargées de notes » font en particulier cette observation : « L'oreille grégorienne familiarisée avec les *rimes* musicales qui reparaissent » fréquemment à la chute des phrases et des périodes, les demande impérieu- » sement dans leur intégrité avec la même exigence qu'elle réclame le retour » d'une rime, la chute régulière d'un vers dans la poésie, ou d'un *cursus* dans » la prose rythmique. » A l'appui de cette observation vient l'exemple extrait du *Liber Gradualis* au IIe Dimanche de l'Avent. Dans l'Introït *Populus Sion*, le lecteur remarquera les *trois cadences uniformes* des membres de phrase qui composent le *cursus* de cette pièce grégorienne, sur les mots GENTES, SUÆ, VESTRI. La mélodie ainsi composée se distingue par une grande clarté d'expression et il arrive que le plain-chant qui, en principe, suivant le mot de dom Jumilhac, est « incommensurable, » devient pratiquement « presque mesuré ; » *constat fere ex pari numero syllabarum*, dit Aribon commentateur de Guy d'Arezzo, *à la manière des strophes dans les vers*, dit Dom Pothier.

Ne pourrions nous pas, après ces brèves considérations, avancer qu'il y a de l'art et beaucoup d'art dans le Chant Grégorien, au mêmes titres que dans une belle page de prose, de poésie ou d'éloquence ? Mais, pour que cet art réel soit accessible aux masses, encore faut-il que l'exécutant *sache bien lire et bien dire.*

Nos artistes ne comptent pas les heures quand il s'agit d'interpréter une pièce de poésie ou un morceau de haute éloquence. Imitons leur exemple quand il s'agit de connaître et de réaliser la pensée de nos compositeurs grégoriens. Il y a ici autre chose encore qu'une question d'art ; l'édification du prochain et la gloire de Dieu y sont intéressés.

Dom E. BOURIGAUD.

## NOTRE CONCOURS DE MAI

En musique religieuse moderne, ne craignons pas de le redire, *La Schola cantorum* cherche une voie nouvelle.

Pour résoudre ce problème, il ne faut donc pas copier les anciens, démarquer leurs œuvres ou imiter les modernes en utilisant toutes les ressources que l'art actuel peut mettre à notre disposition.

L'Allemagne, la Belgique et même la Suisse nous ont devancé. Ces différents pays nous donnent l'exemple, marchons sur leurs traces. Les sociétés de Sainte-Cécile ont produit beaucoup. Ces travaux sont toujours remarquables par le respect de l'idée liturgique. Souvent l'inspiration laisse à désirer. Néanmois, de tous ces efforts il s'est dégagé peu à peu une forme qui, sans-être parfaite, est digne de frapper l'attention.

En France, nous sommes encore à la période de tâtonnements. C'est la raison pour laquelle nos premiers concours n'ont pas produit tous les résultats attendus.

Tandis qu'en général et notamment pour le mois dernier, les œuvres écrites sur des textes donnés manifestaient des qualités sérieuses et pleines de promesses, les morceaux de musique instrumentale nous ont paru extrêmement faibles.

Il importe donc que les compositeurs écrivent pour l'orgue et dans un esprit religieux. C'est pourquoi nous offrons aujourd'hui comme sujet de concours :

**Une pièce d'orgue (pour jeux de fonds) de dimension et de difficulté moyennes,** *avec* **ou** *sans* **pédales et pouvant servir d'offertoire ou de communion.**

Les manuscrits devront être envoyés avant le 30 juin prochain.

L. P.



## NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

### *Motet à 4 voix : « Angeli Archangeli », de Andréa Gabrieli*

Le Motet, que nous donnons à nos lecteurs, est une des plus belles compositions *connues* de A. Gabrieli, nous disons « connues », car la plupart des œuvres de Gabrieli sont encore ignorées. Il faudrait aller à Venise pendant plusieurs semaines et mettre en partition, dans la bibliothèque de Saint-Marc et du Palais des Doges, tout ce que ce compositeur a écrit; on connaîtrait alors la qualité supérieure de son génie. La *Schola*, en demandant à M. André Pirro de familiariser ses lecteurs avec la notation proportionnelle, espère stimuler chez certains d'entre eux le goût de l'archéologie musicale. Nous ne saurions trop leur recommander comme champ de recherches ces bibliothèques italiennes, où sont entassées depuis des siècles tant de merveilles! Nous avons nous-mêmes constaté en quelques heures passées à la bibliothèque du Palais des Doges, tout ce qu'il y aurait à découvrir d'Andréa et de Giovanni Gabrielli. Peut-être se trouvera-t-il un jour quelqu'un pour opérer ce travail. Nous attendons de l'Italie, où les études de ce genre ont pris depuis quelque temps un nouvel essor, une édition complète des œuvres de ces deux grands maîtres de l'école vénitienne,

si riche, si particulière, moins pure peut-être, mais plus féconde que l'école romaine dans le développement de la musique moderne.

Le texte de l'antienne du *Magnificat* des IIes Vêprés de la fête de la Toussaint, sur lequel Gabrieli a écrit son beau Motet, est une invocation à toutes les Gloires des cieux.

*Angeli, Archángeli, Throni et Dominátiones, Principátus et Potestátes, Vertútes cœlorum, Chérubim atque Séraphim, Patriárchæ et Prophétæ, Sancti legis Doctóres, Apóstoli omnes Christi Martyres, Sancti Confessores, Virgines Domini, Anacharitæ, Sanctique omnes; intercedite pro nobis.*

Anges, Archanges, Trônes et Dominations, Princes et Puissances, Vertus des Cieux, Chérubins et Séraphins, Patriarches et Prophètes, Saints Docteurs de la loi, Apôtres, Martyrs du Christ, Saints Confesseurs, Vierges du Seigneur, Anachorètes, et tous les Saints; intercédez pour nous.

A première vue, ce texte ne paraît pas, sauf les invocations finales, prêter à l'expression d'une piété bien fervente. Pour bien des maîtres ce n'eût été qu'une sorte de litanies. Tout autre a été le sentiment de Gabrieli. A chacune des Gloires invoquées il semble avoir attaché un accent mélodique particulier. Les Anges et les Archanges sont presque enjoués; les Princes et les Puissances sont chantés avec éclat comme par une trompette; les Saints Docteurs de la loi sont graves; ardents, les Apôtres avec leurs réponses en canon d'un rythme si accusé; douloureux, les Martyrs avec cette anticipation des ténors, qui évoque, de loin, l'admirable *Gaudent in cœlis*, de Vittoria. Quoi de plus tendrement ému que les trois mesures consacrées aux Vierges du Seigneur? de plus fort que les harmonies chantant les Anachorètes? Tous ces appels aboutissent, après un arrêt saisissant, à l'invocation aux Saints (mesure [45]), où le *plain-chant* éclate à la partie supérieure avec une majesté souveraine. Puis tout s'adoucit, les intercessions sous un dessin d'une courbe exquise se reproduisent de voix en voix, coupées seulement de temps en temps par la répétition de la phrase grégorienne: *Sanctique omnes*. Dans l'invocation finale la partie d'alti chantant sous celle des ténors, donne à cette dernière une sonorité soutenue d'une grande douceur. — Nous demandons pardon aux lecteurs de cette analyse, peut-être excessive; mais nous ne la jugeons pas inutile à la bonne interprétation du morceau.

Le mouvement est généralement accéléré; vif, si l'on bat à 4 temps. On doit chanter presque constamment *mezza voce*, avec beaucoup de douceur, sauf sur les mots *apostoli*, où les entrées un peu vigoureuses sont d'un bel effet. Les mots *martyres*, devront être chantés avec expression. Le mezza voce sera repris avec le 1er mouvement sur le *Sancti Confessores*. Plus lent et d'une douceur très pure, le *Virgines Domini*. Très fort et très large le *Sanctique omnes* pour reprendre ensuite a tempo et mezzo voce le *intercedite pro nobis*, en ayant bien soin de faire ressortir les fragments du plain-chant *Sanctique omnes*, surtout aux basses et aux ténors, où aux mesures [59 et 60] il doit éclater comme une fanfare. En résumé, une grande souplesse de nuances et surtout de mouvements avec une grande liberté. Chantée *Recto tono*, comme le voudraient certains maîtres de chapelle, cette pièce serait d'un effet très décoratif pour terminer un office; mais combien nous lui préférons l'interprétation expressive qui lui convient! Sa vraie place est au cours d'un Salut:

André Gabrieli est né à Venise peu après 1510. Il fut l'élève d'Adrien Willaert. Chantre de la chapelle ducale en 1536, il fut nommé organiste du grand orgue de Saint-Marc en 1566. Oncle

et maître du célèbre Jean Gabrieli, voici ce que ce dernier en écrivait dans une épître dédicatoire : « Qui pourrait nier, d'ailleurs, qu'il a été admirable dans chaque partie de l'harmonie et en « quelque sorte divin ? Je pourrais sans crainte faire l'éloge de son habileté, de ses rares inven- « tions, de ses formes nouvelles et des grâces de son style, etc. » Nous donnons comme preuve de l'admiration de ses contemporains, le choix qu'ils firent de son talent pour composer : la musique des fêtes qui furent offertes à Henri III à son passage à Venise, en 1574, quand de Pologne il retournait en France prendre possession du trône de Charles IX. Comme nous le disions plus haut, ses œuvres sont nombreuses. Fetis les énumère toutes. Elles comportent de nombreux livres de motets, messes, madrigaux et beaucoup de compositions pour orgue d'une haute valeur, Andréa Gabrieli étant aussi célèbre comme organiste que comme compositeur. Les élèves les plus connus de A. Gabrieli sont, pour la composition, Giovanni Gabrieli, son neveu, et Léon Hassler ; pour l'orgue Sweelling, le grand musicien hollandais du XVIe siècle.

*Du même auteur :* une Messe très courte et très facile dite « Brevis » (chez Pustet, à Ratisbonne), les Motets : *Filiæ Jerusalem, Veni Sponsa Christi* et notamment le **Sacerdos et Pontifex** à 4 voix (publié dans l'Anthologie des Maîtres Religieux Primitifs sous le n° 39), que nous recommandons aux Maîtrises pour la réception d'un prélat et diverses circonstances. Ce morceau est peut-être le plus connu de Gabrieli ; nous lui préférons de beaucoup l'*Angeli Archangeli.*

Charles Bordes.



# MOIS MUSICAL

## PARIS

### La Semaine Sainte à Saint-Gervais.

Les abonnés de la tribune qui ont reçu à titre de supplément le programme détaillé des offices de la Semaine Sainte, à Saint-Gervais, ont pu juger de l'importance de ces exécutions et de l'étendue du répertoire des Chanteurs. Nous ne voulons aujourd'hui qu'insister sur la facilité de certaines pièces qui devraient être adoptées par toutes les maîtrises, même les plus modestes, et remplacer tant de paraphrases mélodramatiques du texte saint.

Entre toutes les œuvres exécutées nous devons signaler les « Selectissimæ modulationes » de Vittoria, comprenant les 18 répons des 2e et 3e nocturnes des Matines des Jeudi, Vendredi et Samedi Saints, œuvre vraiment unique par la profondeur de l'accent et le sentiment à la fois si humain et si religieux. Noue renvoyons nos lecteurs à l'*Anthologie des maîtres religieux primitifs de Saint-Gervais*, où ils trouveront tout l'ensemble des répons de Vittoria. Nous recommandons particulièrement à leur attention les Répons : *Judas Mercator; Tanquam ad latronem ; Tenebræ factæ sunt; Animam meam ;* C*alligaverunt, O vos omnes.* Les répons de Palestrina pour les premiers nocturnes de chaque jour saint, sont plus simples de moyens, d'une exécution encore plus facile et d'une grande pureté d'expression : *In monte Oliveti ; Tristis est anima mea; Sicut ovis ad occisionem.*

Citons encore les motets : *Pauper sum ego* de Roland de Lassus, le *Domine non sum dignus* et le *Pange lingua* de Vittoria, le *Regina cœli* d'Aichinger si populaire et si joyeux ; le *Verba mea auribus percipe* de Schütz.

Quant au *Stabat Mater* à 8 voix de Palestrina et aux *Psaumes de la Pénitence* de Roland de Lassus, leur complexité, les met évidemment hors de la portée de chœurs ordinaires. Ceux qui ont pu les entendre à Saint-Gervais en ont senti l'incomparable beauté.

Au contraire, la messe *O quam gloriosum*, de Vittoria, que les enfants de la Schola de Saint-Gervais étudient pour l'Ascension, est très facile, et nous engageons vivement les maîtrises à exécuter cette œuvre d'une piété et d'un art admirables.

Le jour de Pâques, les « Chanteurs de Saint-Gervais » ont chanté la célèbre Messe du *Pape Marcel*, qui est beaucoup plus accessible qu'on ne le croit généralement. Ecrite à 6 voix (2 voix

d'enfants et 4 voix d'hommes), elle peut être exécutée particulièrement dans les séminaires où les voix d'hommes sont nombreuses. Nous savons d'ailleurs qu'elle est chantée depuis longtemps au séminaire de Rimont (Saône-et-Loire).

Jamais, depuis quatre ans, les offices de Saint-Gervais n'avaient été suivis par tant de fidèles, accourus de toutes parts pour entendre la musique des vieux maîtres chrétiens.

La Maîtrise N.-D. des Blancs-Manteaux qui, chaque dimanche, chante de la musique palestrienne, a exécuté pendant la Semaine Sainte les passions de Vittoria, des Répons de Palestrina et des Handl, les Improperia de Vittoria; le Jour de Pâques, la messe « Iste Confessor », les motets *Hæc Dies* de Palestrina, Regina cœli de Lotti et des faux bourdons du XVI[e] siècle. Nous voudrions que l'exemple de M. l'abbé Perruchot fût suivi par bien des maîtrises de Paris, où les ressources de toutes sortes abondent.

**Concerts d'orgue du Trocadéro.** — La place nous manque aujourd'hui pour parler comme il convient, des Concerts d'orgue donnés au Trocadéro par M. Guilmant, mais je tiens cependant à mentionner quelques-uns des morceaux les plus curieux entendus à ces intéressantes séances.

D'abord — par ordre chronologique — une *Gagliarda* pour orgue, de Bernhard Schmidt, composition du XVI[e] siècle, et une *Fantaisie en ré mineur* de Sweelink, organiste hollandais, qui vivait à la même époque. Puis, une sonate pour violon de Nardini (XVIII[e] siècle) exécutée par M[lle] Magnus.

A citer aussi la Cinquième Sonate pour orgue de M. Guilmant, dont nous avons déjà signalé l'éclatant succès en Angleterre, et l'*Ego Sum resurrectio et vita* de M. de La Tombelle.

La dernière séance était donnée avec le concours des *Chanteurs de Saint-Gervais*, qui y ont fait entendre le chœur initial de la Cantate *Ihr werdet weinen und heulen*, paraphrase admirable de l'évangile de saint Jean: *Quia plorabitis et flebitis vos, mundus autem gaudebit. Vous pleurerez, vous gémirez et le monde exaltera de joie,* où Bach a su exprimer avec une vérité d'expression extraordinaire les deux sentiments si opposés contenus dans le texte célèbre de l'Evangéliste. L'esprit de la lettre est si fidèlement suivi dans la composition, que le texte même de l'Évangile vient s'adapter sur la musique et se substituer au texte allemand, comme si Bach l'avait conçu sur le texte saint lui-même. (Cantate 103 de l'Ed. Breitkopf, 1697 de l'Ed. Peeters). Au même concert, audition intégrale de la Cantate pour tous les temps « Ich hatte viel Be kumerniss » J'avais de l'ombre plein le cœur, dont nous devons au comte de Chambrun l'édition avec paroles françaises. (Chez Durdilly, à Paris).

Au programme encore deux délicieuses chansons à 4 voix de Roland de Lassus chantées « A capella » et avec une grande perfection de nuances.

## DÉPARTEMENTS

Besançon. — La propagande par la plume s'est manifestée en faveur de nos principes dans « La Franche-Comté » qui sous la signature d'Amfortàs, a publié sur la musique religieuse une excellente chronique, dont nous extrayons les lignes suivantes:

« On entend de tout aux fêtes pompeuses du culte, sauf de la musique sacrée. Certes, dans les « pages profanes il en est d'admirables, mais on sent la recherche d'art, on y voit le penchant « spontané, qu'a tout homme, à objectiver les produits de sa propre pensée, pour créer des sym- « boles, auxquels il assigne un caractère conforme à ses vues, à son état d'âme. Ce n'est pas l'im- « personnalité, l'universalité du chant grégorien, fruit des générations croyantes des premiers âges « chrétiens. La musique plane, voilà le vrai chant sacré.

« Son origine anonyme rend le plain-chant accessible à tout le peuple qui va prendre part à la « célébration des offices divins. Ce n'est pas le cri d'une élite parmi les croyants, c'est la prière de « tous s'élevant vers la Divinité.

« Il faudrait les citer tous, ces chants liturgiques créés par nos pères en leurs âmes croyantes. « Avec un si grand choix, il serait facile de quitter les errements actuels; l'art y gagnerait tout « et la pompe des fêtes religieuses aussi.

« Ailleurs un mouvement se dessine auquel toutes les natures artistiques prêtent l'appui de leurs « concours. A Paris, M. Bordes a pris la tête du mouvement et les auditions de Musique Sacrée « qu'il donne en l'église Saint-Gervais sont déjà célèbres. Cette réaction contre l'abatardissement « des chants liturgiques est approuvée et encouragée par le pape Léon XIII.

Chalons-sur-Marne. — Au Petit Séminaire de Saint Memmie, M. l'abbé Herment, de concert avec M. l'abbé Collard, a su mettre en honneur le chant grégorien et la musique palestrinienne. Les cent-vingt élèves du Séminaire ont chanté pendant la Semaine Sainte plusieurs motets et

repons de Palestrina, de Josquin de Près et de Vittoria. Ils préparent en ce moment la messe « Le bien que jay » de Goudimel.

Marseille. — Voici la liste des pièces de chant palestrinien, exécutées à la maîtrise Saint-Joseph, sous la direction de M. l'abbé Grosso :

Dimanche des Rameaux. — *Passio secundum Mathaeum*, à 4 voix, de Francisco Soriano.
Jeudi Saint. — *Missa « l'hora passa »*, à 4 voix, de Viadana.
*O Sacrum Convivium*, 4 voix égales, Viadana.
Vendredi Saint. — *Passio sec. Joannem*, 4 voix, Soriano.
*Improperia*, 4 voix, Vittoria
Pâques. — *Missa « douce Mémoire »*, Lassus. Aux Vêpres, falsibordoni de Zachariis. etc.

La maîtrise Saint-Joseph qui, depuis longtemps déjà, s'est consacrée à la musique grégorienne et palestrinienne, est une des meilleures de France, et rend d'éminents services à la musique sacrée.

Nancy. — M. l'abbé Pène, un de nos adhérents de la première heure, a fait exécuter, pendant la Semaine Sainte, à la maîtrise St-Léon, des fragments de Messes de Roland, de Lassus, et des Motets de Josquin de Près.

Le jour de Pâques, on a entendu la Messe en *la* mineur de Canniciari, un des derniers représentants de la grande école romaine. Les Vêpres et le Salut comprenaient, outre les psaumes chantés en faux-bourdon, des Motets de Palestrina, d'Andréas, de Vittoria, d'Achinger.

Poitiers. — La création d'une nouvelle maîtrise à la cathédrale est un événement musical des plus significatifs pour la restauration du chant religieux et pour le triomphe de nos principes. C'est sur l'initiative de Monseigneur Pelgé, secondé par M. le chanoine Péret, secrétaire général de l'"Evêché, que des catholiques aussi dévoués pour les œuvres qu'expérimentés en matière d'art, ont été constitués en comité.

M. Gerbier nous donne, dans la *Semaine religieuse* de Poitiers, les détails les plus intéressants sur l'organisation de cette maîtrise : « S'inspirant des savantes recherches de dom Pothier, la » *Schola* de Saint-Pierre interprétera un jour, avec la délicatesse de nuances qu'ils comportent et » le rhythme qui en est l'âme, les chants liturgiques des âges passés. Laissant de côté la musique » plus ou moins théâtrale, elle reprendra, comme les « Chanteurs de Saint-Gervais, » de Paris, le » riche répertoire des chapelles les les plus célèbres; Anerio, Vittoria, l'immortel Palestrina en » fourniront les éléments principaux. La chapelle de Saint-Pierre de Poitiers deviendra une école » de chant, qui contribuera pour une bonne part à ramener la musique aux plus pures tra- » ditions de l'art chrétien.

» Pour assurer la réalisation de ce projet, il fallait créer des ressources. Une souscription, en » tête de laquelle s'est inscrit Monseigneur a été ouverte. Disons que les paroissiens de Saint- » Pierre ont fait à cet appel de la charité l'accueil le plus sympathique et le plus empressé. En » peu de jours on avait réuni la somme nécessaire pour couvrir les dépenses d'une année. Tous se » sont réjouis de cette création. « Enfin, disait-on de tous côtés, nous aurons de belles fêtes à la » cathédrale!... »

» Il fallait composer le personnel de la maîtrise. Les éléments ne sont pas tellement rares à » Poitiers qu'il n'ait été facile d'arriver sur ce point à un bon résultat. En peu de jours, on » put recruter 25 voix d'hommes bien choisis, initiés au solfège et ayant fait partie tous, pour la » plupart, des chapelles de collèges ou de la chorale de la ville. L'école cléricale et l'école pri- » maire des Frères de la paroisse ont fourni 35 voix d'enfants. Ce personnel de 60 exécutants » donnera, en dehors du séminaire, un ensemble puissant et bien en rapport avec le large vais- » seau de la cathédrale.

» La direction a été confiée à M. l'abbé Gaborit, licencié en théologie, que sa science de la » musique et du chant grégorien désignait tout spécialement au choix de Monseigneur. Les résul- » tats obtenus dimanche dernier justifient pleinement cet heureux choix et font concevoir de belles » espérances.

» En moins de trois semaines, le nouveau maître de chapelle a su mettre en œuvre tous les » éléments. Après quelques répétitions, il a pu faire exécuter laMesse solennelle et le Salut du » jour de Pâques avec un ensemble parfait. Tout l'office du jour a été chanté en chant grégorien » par les élèves du grand séminaire. Sans doute, les voix des jeunes lévites tranchaient par leur » douceur avec les accents plus rudes des jours ordinaires. Mais que d'onction et de piété dans » le *Kyrie* et le *Gloria !* Quel recueillement dans le *Sanctus* et l'*Agnus !* Comme tout cela sera » d'une impression vive quand les 50 voix du séminaire et les 60 voix de la maîtrise, avec la ron-

» deur pleine des basses, et le timbre si pur des soprani donneront corps à ces chants expressifs, » en leur assurant toute leur sonorité !

» On a pu s'en rendre compte quand, après l'*Hæc dies*, une des plus délicates mélodies du *Liber* » *Gradualis*, le chœur alternant avec la maîtrise a entonné la Prose avec une allègre maestria. » Cette mélodie si simple de la séquence traduit si bien le dialogue des Apôtres et des saintes » femmes : *Dic nobis, Maria, quid vidisti in viâ ?* Quel éclat et quel élan dans le motif qui sert de » conclusion ! Un tutti reprend avec vigueur : *Scimus Christum surrexisse a mortuis vere*. C'est la » foi, c'est le triomphe au jour du grand mystère. Après un arrêt bien marqué, les voix repren- » nent plus doucement sur le ton de la prière : *Tu nobis, victor Rex, miserere*.

» La foule était sous le charme de cette prose rhythmée, inspiration pure comme les choses du » ciel, simple comme les choses vraiment belles. »

Nous aurons souvent l'occasion de reparler de cette Maîtrise, dont la création est pour nous une véritable joie. C'est donc de tout cœur que nous adressons à Monseigneur Pelgé nos respectueuses félicitations pour cette importante manifestation en faveur de l'art chrétien.

Reims. — La maîtrise de la cathédrale de Reims, a fait entendre, pendant la Semaine Sainte, sous la direction de M. Dazy, maître de chapelle, les morceaux suivants : *Miserere* d'Allegri *Tanquam ad latronem* de Vittoria, *Popule meus* de Palestrina, *O Vos omnes* de Vittoria, *Tenebræ* de Michel Haydn, et *Christus factus est* d'Anerio.

Le jour de Pâques on a exécuté le *Regina Cœli* d'Aichinger. La musique religieuse moderne était représentée par la *Messe* écrite par Gounod, pour la béatification de Jean-Baptiste de La Salle, fondateur des Ecoles chrétiennes.

Cette œuvre — une des dernières du maître — est écrite dans le style du contre-point vocal, employé aux époques de foi. Nous sommes dans l'art sérieux : pas de soli, ni d'effets passionnels. Le chœur doublé par le petit orgue et le grand orgue — voilà tout, et c'est assez.

C'est la première phrase du *Credo* du IVe mode qui a servi de thème à l'auteur pour les cinq morceaux de cette messe. Tantôt reproduite par augmentation, tantôt par diminution, elle sert, en quelque sorte, de *Leit-motiv*, et reparaît sous ces diverses formes sans lasser jamais ni l'esprit ni l'oreille.

Nous aurions été heureux d'entendre cette messe dans une de nos grandes églises de Paris. A défaut de Palestrina, elle aurait tout au moins remplacé avantageusement les lourdes et banales élucubrations aussi peu religieuses qu'anti-musicales qui ont été offertes aux fidèles le jour de Pâques.

Versailles. — En même temps que le *Journal de Besançon*, le *Courrier de Seine-et-Oise*, plaidait la cause de la vraie musique religieuse. Voici quelques extraits de la chronique de M. Jules Vasseur :

« Pourtant, nous le reconnaissons de bonne foi, il ne nous a pas été donné d'éprouver à Saint- » Louis et à Notre-Dame, les sensations profondes qui, deux jours auparavant, s'emparaient de » nous durant l'exécution de l'inimitable *Stabat Mater* de Palestrina en l'église Saint-Gervais.

» Là, les interprètes, spécialisés dans l'éxécution de la musique chorale des anciens maîtres reli- » gieux, exécutent leurs chœurs *à capella*, c'est-à-dire sans accompagnement. C'est l'œuvre com- » mencée et menée à bonne fin par M. Charles Bordes, le fondateur et le chef des *Chanteurs de* » *Saint-Gervais*.

« Puisse-t-il trouver beaucoup d'imitateurs ! Puissions-nous voir, à Versailles même, sous le pa- « tronage de l'autorité religieuse, s'établir une maîtrise analogue à celle de Saint-Gervais, pour le « plus grand honneur de la Religion et de l'art sacré. J'ai eu l'occasion de citer les noms des deux « excellents maîtres de chapelle de Saint-Louis et de Notre-Dame. Ils me paraissent tout indiqués « pour la tentative artistique que je signale à leur dévouement. Je suis convaincu que l'appui moral « du clergé, l'appui financier de leurs fabriques ne leur fera pas défaut ; les concours artistiques « les plus puissants leurs sont assurés. Alors aussi ils auront bien mérité de l'art et de la Religion.

On ne saurait mieux dire, et nous joignons nos vœux à ceux de notre distingué confrère. Versailles a déjà un petit séminaire où l'on exécute avec une rare perfection le chant grégorien et qui nous promet pour l'avenir une génération de jeunes prêtres élevés dans le culte de l'art de saint Grégoire. Un jour viendra peut-être où, sur l'impulsion de leur curé, les plus modestes paroisses du diocèse chanteront les mélodies grégoriennes. Espérons qu'alors les maîtrises des villes n'y associeront plus que la musique religieuse figurée, préconisée par M. Vasseur dans son intéressant article.

G. de Boisjoslin.

# BIBLIOGRAPHIE

**Étude de Chant Grégorien.** — *Les Principes de la Commission Rémo-Cambraisienne*, par M. D. C., prêtre de la Mission. — Taffin-Lefort, à Lille. 126 pages. 2 fr. 50. — Approuvé par Mgr de Cambrai.

Cette nouvelle étude de Chant Grégorien est une comparaison consciencieuse, impartiale, pleine d'utiles enseignements, entre les livres des RR. PP. Bénédictins et les livres de Reims et de Cambrai, c'est-à-dire l'édition diocésaine qui se rapproche le plus de la version définitive, restituée par Dom Pothier d'après les anciens manuscrits. M. Choisnard, auteur de cet excellent travail, met tout d'abord en relief les principes posés par la commission de Reims et Cambrai, dans les préfaces du Graduel et de l'Antiphonaire et dans le Mémoire publié en 1852. La Commission, s'inspirant des *Institutions liturgiques* de Dom Guéranger, se proposait pour but de « donner une édition des livres de chœur, oùl ec hant grégorien fut reproduit dans toute sa pureté primitive, et par là, de contribuer à ramener l'unité dans cette partie de la liturgie (mémoire, page 6). » Elle n'avait pas la prétention de restaurer, du premier coup, d'une façon achevée, l'œuvre de saint Grégoire et elle applaudissait d'avance aux découvertes que l'étude patiente des manuscrits pourrait amener dans l'avenir (mémoire, page 81). Mais, en général, il faut le reconnaître, les principes ont été meilleurs que les applications. Les membres de la commission remo-cambraisienne ont eu le rare mérite de donner l'impulsion (1); une rédaction un peu trop hâtive et une information insuffisante ne leur ont pas permis de réaliser parfaitement l'œuvre entreprise. Les travaux des Bénédictins ont démontré que la Commission n'avait pas tenu compte de certains éléments essentiels pour rétablir le chant dans son ancienne intégrité. M. Choisnard résume les principaux perfectionnements apportés par Dom Pothier : la distinction parfaite des neumes, des groupes de notes, et la reproduction rigoureusement fidèle des anciens manuscrits. Dans une deuxième partie, l'auteur compare les principes d'exécution de Reims et Cambrai avec ceux de l'école bénédictine. Ici encore, il prouve que les règles données par la Commission étaient excellentes, mais que les applications ont été trop souvent incertaines.

Après une analyse approfondie, M. Choisnard arrive à cette conclusion : « l'édition bénédictine est la restauration complète de l'œuvre de saint Grégoire, annoncée et ardemment désirée par les membres de la commission de Reims et Cambrai ». La semaine religieuse de Cambrai du 11 mars 1893 avait dit déjà : « La Commission remo-cambraisienne eût accepté, avec empressement et bonheur, l'édition des Bénédictins, si elle l'eût connue, tant cette édition de Solesmes répond de point en point, et au-delà, à tous les *desiderata* de son programme ». Il est donc permis d'espérer que dans un avenir prochain les nombreux diocèses, qui suivent les livres de Reims et Cambrai, adopteront la version définitive du chant grégorien, celle qu'appelaient de leurs vœux les commissaires de 1850. Nous n'avons pas à rechercher ici les moyens pratiques d'une telle réforme. En attendant nous ne saurions trop recommander l'étude de M. Choisnard aux maîtres de chapelles, qui emploient les livres de Reims et Cambrai : ils y trouveront des règles très pratiques pour corriger autant que possible les imperfections de leur édition.

Paul Cressant.

(1) *Mélodies grégoriennes*, par le Rév. Père Dom Pothier, préface, pages 2, 3.

Le Gérant : ROLLAND.

*Imprimerie MOUTAILLIER, 43, rue des Francs-Bourgeois, Paris.*

1re ANNÉE — N° 5 — MAI 1895

# LA TRIBVNE DE ST GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

**Schola Cantorum**

| ABONNEMENTS *Sans encartage de musique* | BUREAUX | ABONNEMENTS *Avec encartage de musique (4 pages)* |
|---|---|---|
| France et Colonies.......... 5 fr. | 2, *Rue François-Miron* | France et Colonies......... 8 fr. |
| Étranger (Union postale).... 6 fr. | PARIS | Étranger.................. 10 fr. |
| Le Numéro **50** c. | | Le Numéro **1** fr. |


SOMMAIRE



## LE CHANT POPULAIRE DANS LA MUSIQUE RELIGIEUSE

### AUX XVe ET XVIe SIÈCLES



La coutume de composer des Messes ou des morceaux quelconques de musique religieuse sur des thèmes profanes ou populaires, constante aux XVe et au XVIe siècles, nous semble évidemment bizarre, à nous qu'une pratique de l'art de trois siècles postérieurs a rendus assez étrangers aux conceptions des musiciens de cette époque primitive. Il faut dire aussi que les écrivains qui, les premiers, ont eu la prétention de nous renseigner sur ce point ont écrit l'histoire d'une manière singulièrement fantaisiste.

« L'introduction du vaudeville dans les églises n'avait rien de surprenant », écrit Castil-Blaze, assimilant ainsi les compositions des Josquin des Prés, des Goudimel, des Roland de Lassus, à ces misérables cantiques chantés sur des airs profanes, dont l'usage, introduit malheureusement dans l'église vers le commencement du XVIIe siècle, n'est pas encore abandonné partout. « Depuis deux siècles on entendait chanter des Messes et des Motets composés sur des

refrains populaires. Un de ces refrains bien connus, quelquefois plusieurs, travaillés avec une recherche extrême, burlesquement décorés de tous les ornements du contrepoint, de toutes les subtilités de l'art, formant une espèce d'énigme musicale plutôt qu'un concert religieux, une série de tours de force, un badinage scolastique plus souvent digne du cabaret que de l'église, tels étaient le sujet ou les sujets des diverses parties d'une messe, d'un motet, qui prenait le nom de la chanson que le musicien avait choisie pour texte... Ainsi, les musiciens d'une église, pour la plus grande édification des fidèles, chantaient tour à tour les messes et les motets de *Madelon*, de *Videz vos flacons*, nouvellement composés, et les messes anciennes : *Amour me bat*, de Josquin Després, *A l'ombre d'un buissonnet*, de Brumel, *Dites moi toutes vos pensées*, de Jean Mouton, *Baisez-moi*, de Pipelare, et une foule d'autres, qui avaient succédé à la messe de l'*Homme armé*, dont le thème était l'air de la chanson de Roland. »

Ce dernier trait clot merveilleusement la citation, et l'identification de la *Chanson de Roland* avec la chanson de l'*Homme armé* donne une idée agréable de la compétence de Castil-Blaze en ces matières. Il ne faisait d'ailleurs que répéter et enjoliver à sa façon ce que Baini avait dit quelques années plus tôt dans son *Mémoire historique* sur Palestrina. Car c'est cet auteur, si fortement (et si justement) attaqué par la critique contemporaine, qui a le premier mis en circulation ces belles histoires : c'est lui qui a donné la première nomenclature, pillée depuis par tout le monde, des Messes portant des titres de chansons ; et il se voile la face en songeant que, par cette association avec le chant profane, le chant sacré est devenu *scandalosissimo*, déclarant qu'une telle combinaison est un objet d'*orrore!*

Fétis, au lieu de se borner purement et simplement à le copier, renchérit sur lui, et ne craint pas d'écrire, cela même dans sa notice sur Palestrina : « Pendant que trois ou quatre voix chantaient en contrepoint fugué *Kyrie eleison*, ou *Gloria in excelsis*, ou *Credo*, la partie qui chantait la mélodie disait ou les paroles d'une antienne, ou même celles de la chanson italienne ou française, quelquefois lascives et grossières. »

Quant à M. Félix Clément, — un auteur qu'il ne faut guère citer autrement que pour montrer comment il ne faut pas faire, — il voudrait si ardemment effacer de l'histoire le souvenir de ces pratiques séculaires que, dans son *Histoire de la musique religieuse*, il n'ose y faire que quelques allusions lointaines et indignées, comme s'il voulait se convaincre lui-même que rien de tout cela n'a jamais existé ! Comment en serait-il autrement quand nous voyons cet auteur professer si hautement son mépris pour le style polyphonique, en tant que style religieux, qu'il ne craint pas de déclarer Palestrina, en compagnie de Raphaël, l'un des deux « grands destructeurs de la piété chez les fidèles !!! »

Plus récemment enfin un maître, Charles Gounod, a dit son mot — le même — sur cette question. Déplorant les complications de la musique moderne, en lesquelles il voit un signe de décadence, il évoque le souvenir des temps anciens :

« Vers la fin du moyen-âge, on voit apparaître, avec le style prétentieux de l'architecture flamboyante, des œuvres musicales qui ne sont plus que des tour-

nois grotesques, où les maîtres soi-disant religieux se livrent à une combinaison ridicule de facéties et d'énigmes harmoniques dont la draperie enveloppe et dissimule le chant qui sert de thème à leurs compositions ; et ce chant lui-même est souvent une chanson plus que profane, popularisée par des vers plus que légers. C'est ainsi qu'une Messe portait le titre de la chanson même que l'auteur avait choisie pour en faire son thème principal ; telle est la Messe : *Baise-moi, ma mie!* composée par Pipelare (1)... »

Ces honnêtes écrivains se sont mis en frais d'indignations bien inutiles. Je ne conteste pas qu'au premier abord cette coutume de composer de la musique religieuse sur des chants profanes ait quelque chose de bizarre et de choquant ; pourtant il est inexact que des œuvres ainsi combinées aient pu donner lieu à aucun scandale, même à aucun ressouvenir de chants étrangers à la célébration du service divin. Ainsi, non seulement des paroles mondaines n'étaient point mélangées, pendant le chant de la messe, avec celles de la liturgie, mais encore les mélodies, même empruntées au domaine profane et populaire, étaient rendues tellement méconnaissables qu'il n'était pas possible que les fidèles en subissent la moindre distraction. Nous expliquerons tout à l'heure comment cela put être : commençons par dire pourquoi cela fut ainsi.

L'art de la musique ne s'est pas formé en un jour. L'harmonie, ou, pour ne donner prise à aucune difficulté de définition, la polyphonie vocale, fut inconnue de toute l'antiquité, où la musique joua pourtant un rôle si éminent. Et, dans les premiers siècles du christianisme, les auteurs des chants de la liturgie, n'ayant d'autre façon de s'exprimer qu'en utilisant les seules ressources connues à leur époque, se bornèrent à composer de simples mélodies. Mais, sous l'influence de cet esprit moderne, de nouvelles formes musicales se révélèrent, d'abord obscurément, puis peu à peu d'une façon plus précise. Les naïfs et rudes balbutiements de l'*organum*, dont les plus anciens vestiges connus remontent presque à Charlemagne, transformés par une lente évolution, devinrent, au temps des trouvères et des troubadours, l'art déjà plus précis du *déchant*, qui marque un premier progrès dans la combinaison des sons simultanés.

Or, en cet art si nouveau de l'harmonie, pense-t-on que les compositeurs se laissaient distraire par la préoccupation de créer des mélodies ? Point du tout : superposer des notes formant des accords était leur seul objectif, et ils avaient assez à faire de combiner entre elles des successions mélodiques antérieurement existantes, sans se donner le surcroit d'inventer eux-mêmes leurs chants. Ils se bornèrent donc à agencer les unes avec les autres, suivant les règles prescrites, deux ou plusieurs mélodies déjà connues. Et comme le but paraissait d'autant mieux atteint que les éléments combinés étaient plus divers, l'usage fut adopté de mêler ensemble un chant religieux et un chant profane. Souvent aussi le « déchanteur » ne s'astreignait pas à prendre deux chants préexistants, mais il brodait sur un seul de nouvelles parties, aisément reconnaissables à ce que le caractère mélodique en est d'ordinaire complètement absent. Et, à mesure que l'on avança, l'un de ces chants, soit religieux, soit profane, tendit à former la

(1) Castil-Blaze, dans la citation ci-dessus, mentionnait déjà cette œuvre de Pipelare, mais cette indication ne se retrouve dans aucun répertoire ni chez aucun historien sérieux.

base essentielle de la composition harmonique. Il fut ce qu'on appela un peu plus tard le « ténor », ou « teneur », et ce qui, dans le contrepoint moderne, est devenu le « chant donné. »

Il suffit de donner un coup d'œil sur la musique mise en partition (avec une rare compétence et une patience non moins louable) par de Coussemaker, dans son *Art harmonique aux XII^e^ et XIII^e^ siècles,* pour comprendre parfaitement le mécanisme de ces sortes de compositions. La plupart des morceaux contenus dans ce beau livre sont des Motets, genre dont on nous expliquait récemment ici même la manière d'être. Écrits généralement à trois ou quatre parties, les motets de ce temps-là se composent, tout d'abord, de deux ou trois parties supérieures, toujours sur des paroles différentes, latines et françaises, profanes et religieuses, tantôt franchement mélodiques (et, dans ce cas, pouvant être considérées comme préexistantes), tantôt ayant le caractère de simples parties harmoniques, et, d'ordinaire, ayant une certaine vivacité rythmique.

Mais par dessous s'étale un autre chant, dont les longues notes, séparées par de fréquents silences, se succèdent lentement, pendant que se déroulent les rythmes plus rapides des parties supérieures. C'est le *ténor*, le chant primitif, base de tout l'échafaudage musical, plain-chant ou chanson populaire, si connu que, contrairement aux autres parties, jamais les paroles n'en sont écrites en entier : quelques mots, parfois un seul, servent à le désigner à la mémoire.

Tels sont, parmi les chants latins, les titres suivants :

*Alleluia. — In sæculum. — Veritatem. — Angelus. — Verbum. — Domine.*

Et, pour les chansons populaires :

*Hé ! mi enfant. — Nus niert ja jolis s'il n'aime. — Cis à cui je sui amie. — Bele Ysabelos.*

Il eût été, certes, bien impossible de distinguer à l'audition la véritable forme des mélodies, tant le mouvement ralenti dans lequel elles sont écrites les rend méconnaissables. Le joyeux *six-huit* de la chanson de danse française est devenu un mouvement sans nom, où chaque note forme une mesure entière, ou plus encore, pendant que les parties supérieures enchevêtrent entre elles leurs rythmes variés et nombreux.

Au reste, malgré ce ralentissement, la ligne mélodique est généralement très bien respectée ; il suffit de rétablir le vrai mouvement pour retrouver la mélodie populaire originale, parfois aussi vive, alerte et naturelle que celle des rondes populaires conservées par tradition dans nos campagnes. A cet égard, et en nous plaçant au seul point de vue de l'ancienne chanson populaire française, ces compositions constituent une source précieuse et presque unique.

Telle était la situation au moment où, sortant de sa rudesse primitive, et, par un progrès naturel, se perfectionnant et s'enrichissant peu à peu, l'harmonie consonante se trouva définitivement formée. Ce fut tout à la fin du XIV^e^ siècle ou au début du XV^e^ que cette importante évolution s'effectua, et les maîtres qui eurent la gloire d'en produire les premières manifestations sont le belge Binchois, le français Dufay et l'anglais Dunstaple. Mais leur art était bien moins un art nouveau qu'un simple perfectionnement de l'art ancien ; ils en conser-

vèrent la manière d'être traditionnelle, et particulièrement, l'usage du « chant donné » subsista.

Ce fut ainsi que, dans les Messes en parties, les musiciens continuèrent à prendre pour base de leur travail harmonique un chant préexistant, profane ou sacré. Mais ce chant était-il de nature à distraire l'auditeur des idées exprimées par le texte chanté ? En aucune façon, car, comme dans les motets du Moyen-Age, et pour les mêmes raisons, il était absolument méconnaissable.

Au reste, la manière de l'employer varia considérablement pendant les deux siècles où l'école du contrepoint vocal fut florissante.

Pour mieux préciser les explications à cet égard, je ne saurais mieux faire que de considérer cette évolution à travers les nombreuses Messes de l'*Homme armé* que la plupart des musiciens se sont crus obligés d'écrire, depuis le plus célèbre représentant de la plus ancienne génération des musiciens harmonistes, Guillaume Dufay, jusqu'au maître qui clot le cycle au XVII[e] siècle, le romain Carissimi (1).

(*A suivre*). Julien TIERSOT.
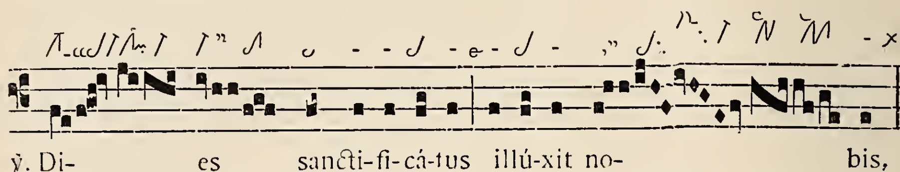


# ÉTUDE SUR LE CHANT GRÉGORIEN

Ce qui frappe tout d'abord, quand on examine une pièce de Chant grégorien, c'est la réunion des notes en groupes nettement distincts. — Ces groupes sont comme les mots de la phrase musicale et l'on voit, de suite, qu'il est d'une grande importance de les bien distinguer. Ce sont ces groupes, appelés neumes dans le langage traditionnel, sans lesquels on ne peut pas davantage retrouver le sens d'une phrase grégorienne que celui d'un discours imprimé avec des syllabes éparses et non groupées en mots. C'est là, comme nous l'avons longuement montré dans le v[e] chapitre de notre ouvrage : « Rythme, exécution du Chant grégorien », le défaut capital de toutes les éditions modernes du plain-chant, et c'est aussi le point capital de la restauration faite par D. Pothier ; car de ce principe on peut dire que tout son enseignement découle comme une conséquence logique.

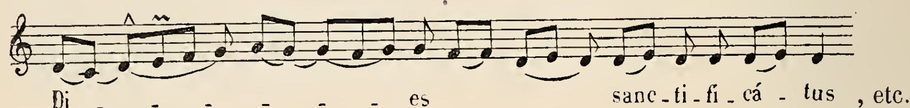
On comprend clairement que le groupement des sons formant ce tout qui a un sens et que nous appelons un neume (le mot musical) se traduise dans l'écriture musicale, ou la notation, par le groupement des notes ; ainsi dans l'écriture, groupons-nous les syllabes qui constituent un mot. Mais dans l'exécution, comment se traduira ce groupement des sons ? qu'est-ce qui les unifiera pour former un tout ? Le lié, *le legato*, tel que nous l'entendons en musique.

(1) Dix-neuf Messes et trois Chansons profanes, à notre connaissance, ont été écrites sur la chanson de l'*Homme armé*. Les Messes sont de Dufay, Faugues, Ockeghem, Hobrecht, Busnois, Régis, Josquin des Prés (deux messes), Brumel, de la Rue, Pipelare, Loyset-Compère, de Orto, Senfl, Moralès (deux Messes), Palestrina (deux Messes), et Carissimi. Les chansons sont de Tinctoris et de Josquin des Prés ; une troisième, de Japart, n'a le chant de l'*Homme armé* qu'au *bassus*, pendant que trois autres voix chantent ; « Il est de bonne heure. » — Des Messes de Dufay et de Faugues, nous ne connaissons que des transcriptions du *Kyrie ;* de celle de *de Orto*, la partie de *Superius* seulement ; enfin la Messe de Régis, mentionnée par Tinctoris, est la seule dont nous n'ayons pas trouvé d'exemplaire à Paris.

C'est pourquoi, tout d'abord et en premier lieu, nous attirons l'attention des musiciens sur les groupes de sons et la ligature qui en impose l'exécution liée. De même que dans la notation traditionnelle, on doit d'abord s'appliquer à distinguer les divers neumes qui composent la phrase grégorienne. — Exemple :




aussi dans la notation musicale, qu'il s'agisse d'accompagnement ou d'autre chose, doit-on d'abord soigneusement grouper les notes :




Au groupement nous joignons la ligature, qui marque que les sons d'un même groupe doivent se chanter *legato*. Tout musicien sait comment s'exécutent deux ou plusieurs sons liés. Le premier reçoit l'attaque, et, d'une même émission de voix, on glisse sur les autres sons. Ce lié est imposé dans la notation traditionnelle par un précepte général ; mais quand on s'étudie à traduire aux musiciens cette notation et à leur faciliter l'exécution de ces mélodies, il n'y a rien de mieux à faire que d'user de la ligature si employée en musique. Avec elle on obtiendra à coup sûr ce *legato* qui est un principe fondamental du chant Grégorien.

Dans une prochaine leçon nous analyserons plus minutieusement an point de vue rythmique les éléments divers dont se composent les groupes ou neumes. Aujourd'hui, nous tenons à exposer touchant le point en question quelques observations qui ne sont pas dénuées d'intérêt pratique.

En musique, bien souvent, le *legato* est affaire de genre, de style, d'interprétation. Ici il a un sens plus précis, car il est une conséquence logique et nécessaire de cette unité des sons groupés en neumes pour former un sens. A sa manière la notation la traduit pour les yeux par le groupement des notes ; l'exécution le fait pour l'oreille par le *lié* absolument significatif des sons. De là vient que dans la phrase grégorienne ce qui est distinct par le sens, l'est aussi dans l'exécution ; et cela non seulement par les silences qui distinguent les phrases ou les membres de phrase, mais bien qu'il n'y ait pas de silence, par la fin du *legato* et la reprise d'attaque. De la sorte, chaque groupe de sons liés équivaut exactement à un mot rythmique. C'est ce qui donne au chant grégorien bien exécuté cette clarté, ce sens mélodique qui s'impose à l'auditeur le moins habitué. N'y aurait-il pas là une indication précieuse pour les musiciens, compositeurs et exécutants ? On observe, en effet, bien souvent de l'incertitude dans l'emploi des ligatures. Le même passage d'un auteur classique se trouve ligaturé diversement suivant les éditions. D'autres fois, il y a absence complète de ligatures, et, quand on se trouve en présence de *traits*, de longues périodes, on peut hésiter pour les phraser convenablement. Il nous semble que ce serait un grand avantage de préciser le sens et l'emploi des ligatures sur toutes les notes

qui forment un seul rythme. En mettre une pour chaque rythme, et par là même distinguer les rythmes par les ligatures, voilà ce qui donnerait incontestablement de la clarté et de la précision à la notation musicale.

Nous avons confiance que les lecteurs de la Tribune ne forceront pas le sens de cette proposition et le restreindront au cas où elle est praticable. Il est bien clair que dans la musique *alla palestrina*, la fugue, grand nombre de pièces d'orgue, etc., où les rythmes s'enchaînent un peu comme les flots de la mer (l'un commençant avant que l'autre ait fini et le tout offrant à l'esprit une perspective, un développement rythmique comme indéfini), il est clair, disons-nous, que cet emploi des ligatures n'est pas applicable ; mais c'est précisément parce que les rythmes n'y sont pas aussi séparés ; et ceci confirme notre thèse. C'est principalement dans les mélodies qu'il faut y regarder de près et qu'un emploi rationel des ligatures peut être avantageux.

Est-il nécessaire de dire qu'en parlant de rythmes distincts, de groupes nettement séparés de *legato* finissant à chaque groupe, nous n'entendons pas dire que pour exécuter le chant grégorien il faille entre chaque groupe faire un repos quelconque, soit par un silence, soit par une prolongation du son ? Non ; de pareilles méprises ne sont guère à craindre avec les musiciens ; mais il importe de leur signaler, au contraire, que la phrase grégorienne s'exécute *legato sostenuto*. C'est dire qu'en dehors des silences indiqués dans la notation on doit non seulement lier les sons d'un même groupe, mais enchaîner entre eux les rythmes et les membres de phrase. Cette seule observation suffira pour faire entrevoir tout de suite aux musiciens que le chant grégorien appartient au grand style, le style lié, en toute rigueur d'expression, comme nous aurons occasion de le montrer.

Si maintenant nous rappelons ses vocalises nombreuses sur toutes sortes de voyelles, le mouvement de son exécution, le grand caractère de ses cantilènes, leur parfaite conduite sous le rapport de l'art vocal, il apparaîtra que les mélodies grégoriennes sont un excellent exercice de chant et des modèles pour le goût. Nous le disons pour encourager les maisons d'éducation où les maîtres et maîtresses entendent l'éducation même artistique d'une façon élevée qui brise avec les habitudes routinières. Dans ces maisons, dont, nous l'espérons, la Tribune un jour mentionnera les succès, la musique religieuse, mais la vraie, est regardée comme un élément important d'éducation. Aussi, avec les morceaux de maîtres modernes, soigneusement choisis, on ne craint pas de faire au chant grégorien une très large part et l'on s'essaie, dans la mesure de ses ressources, à la musique *alla Palestrina*.

Naturellement, une pareille réforme ne pouvait passer sans réclamations. Faire chanter du plain-chant à des jeunes filles surtout ! Mais cela leur gâtera leur voix, altèrera la pureté de leur vocalise, nuira à leur méthode. Inutile de raconter les luttes remplies d'épisodes curieux qu'en maints endroits eurent à soutenir les élèves et les maîtresses. Leur patience a triomphé ; mais qu'elles se rassurent et se croient autorisées à proclamer hautement que leur piété aussi bien que leur éducation artistique ne peuvent que gagner à cette réforme. C'est par les pensionnats, les collèges et séminaires que, pour une grande part, la mauvaise musique religieuse s'est propagée. En revenant aux œuvres saines et pures, ces maisons rendront un immense service à l'art religieux, et rien n'en souffrira. L'étude du chant grégorien et de la musique palestrinienne ne peut qu'exercer et perfectionner le mécanisme vocal, en même temps qu'elle initiera

les élèves au grand art, et, de bonne heure, formera leur goût. Le *legato sostenuto*, dans l'exécution comme dans l'enchaînement des idées, est toujours et partout regardé comme la plus haute expression du style ; or, il est, on peut dire, de l'essence du chant grégorien. C'est pourquoi ce chant ne nuit pas plus aux études vocales que les chœurs vocalisés des anciens maîtres ne déforment un chanteur, ou le *Clavecin bien tempéré,* un pianiste ou un organiste.

Antonin Lhoumeau.



# DE LA NOTATION PROPORTIONNELLE

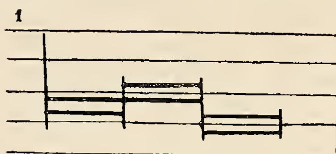
(XVe ET XVIe SIÈCLES)

(*Suite et fin*)

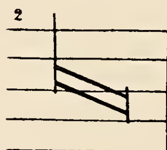
## Les Ligatures

On appelle *ligature* le signe employé pour représenter une suite de notes majeures chantées sur une même syllabe.

La ligature est *droite* (ligatura recta) lorsque les notes, serrées étroitement sont placées parallèlement aux lignes de la portée.




La ligature est oblique quand elle traverse obliquement la portée.




On distingue, dans une ligature, la note *initiale*, la ou les *moyennes* (mediae), et la *finale*. Ces noms s'expliquent d'eux-mêmes.

Les règles des ligatures sont résumées dans des vers attribués à Listenius (1) (G. Faber, *Musicas procticae*, libri II).

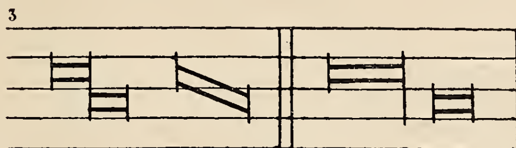
(1) Les voici, au titre de moyen mnémotechnique :

Prima carens caudâ longa est pendente secunda ;
Prima carens caudâ brevis est scandente secunda ;
Estque brevis caudam si loevâ parte remittit ;
Semibrevis fertur, sursum si duxerit illam.
Quælibet e medio brevis est ; at proxima adhœrens
Sursum caudatæ, pro semibrevi reputatur.
Ultima conscendens brevis est ; quœcumque ligata.
Ultima dependens quadrangula sit tibi longa.
Est obliqua brevis semper finalis habenda ;
Excipitur caudam tollens ex parte sinistrâ.

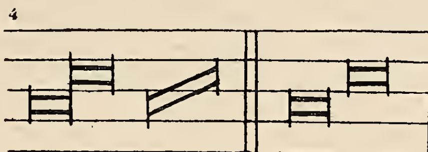
En voici l'énoncé :

*1° Règles de l'Initiale*

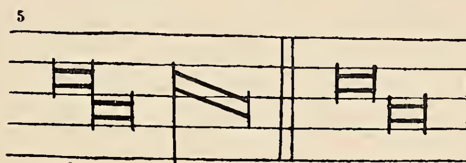
Toute initiale sans queue est longue lorsque la note suivante descend :

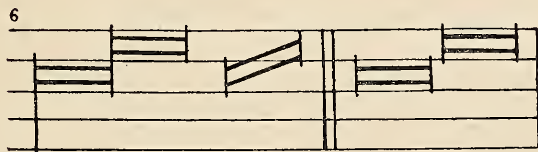



Elle est brève si la note suivante monte :

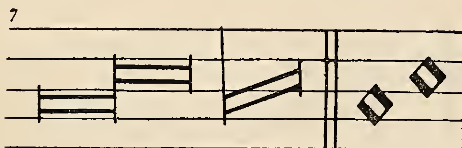



L'initiale qui porte la queue à gauche et en bas est tonjours brève.



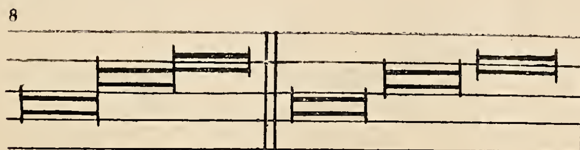



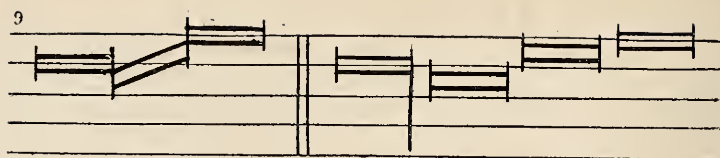

L'initiale qui porte la queue à gauche et en haut est semibrève.




*2° Règle des moyennes*

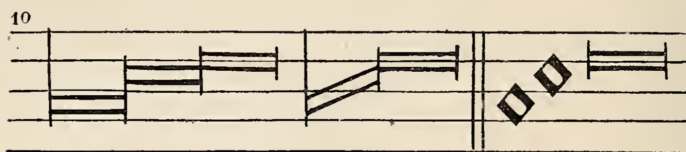
Toute moyenne est brève.



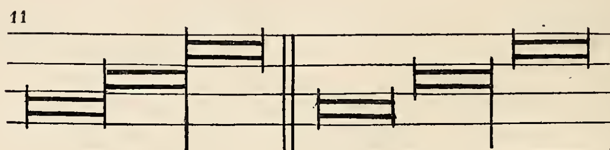



EXCEPTIONS

I. — La moyenne suivant immédiatement l'initiale *semibrève*, l'est aussi.
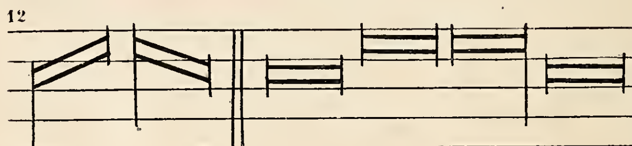



II. — La moyenne ayant la queue à droite et en bas est longue.



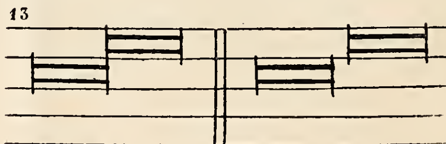

III. — La troisième exception se rapporte à la *maxime*, qui conserve toujours sa forme en ligature, le plus souvent sans queue.

### 3° *Règle de la finale*

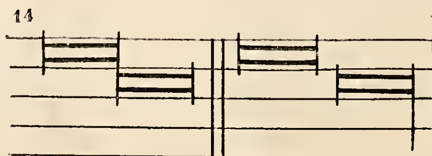
Toute finale de ligature oblique est *brève*.




De même la finale de la ligature droite, quand elle monte, est *brève*.



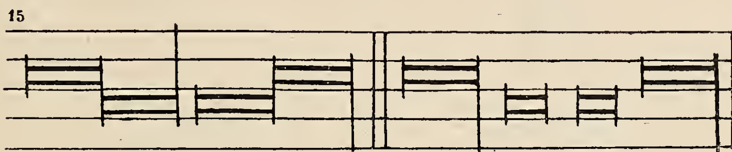

Elle est longue, si elle descend :



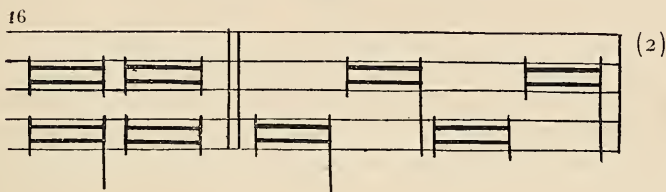
REMARQUE

L'exception I de la règle des moyennes, s'applique à ces trois cas.

La finale portant une queue à droite est *brève* si la queue est en haut, *longue* si la queue est en bas.




Dans le cas où nous rencontrons la ligature formée de deux notes superposées, la finale est la note supérieure, et vaut une *longue*. La note placée audessous est *longue*, avec une queue ; sans queue, elle est *brève* (1).



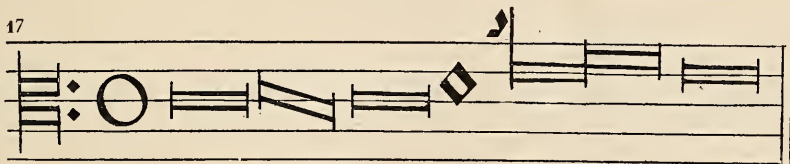

REMARQUES

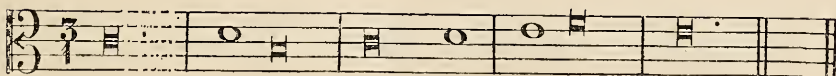
I. — La valeur des notes de ligature peut être modifiée par l'adjonction du point, et par le noircissement, suivant les règles ordinaires.

II. — Dans le *temps parfait :*

A. — La brève, en ligature, vaut toujours trois temps.

B. — La *seconde* de deux semi-brèves liées, placées entre deux *notes supérieures*, ou précédées du *point de division*, et suivies d'une note de *plus haute valeur*, est *altérée*, c'est-à-dire *doublée*.

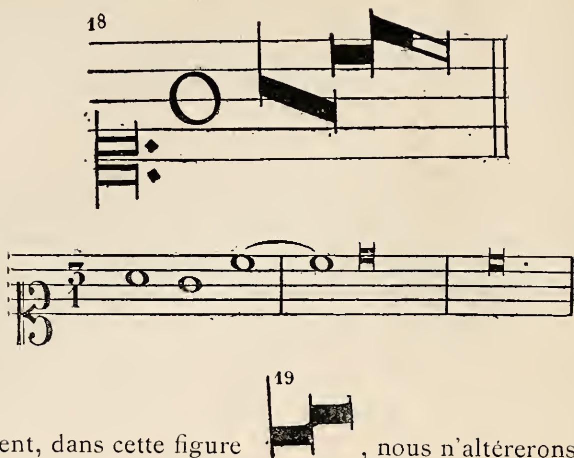


(1) Cette manière d'écrire est très ancienne.

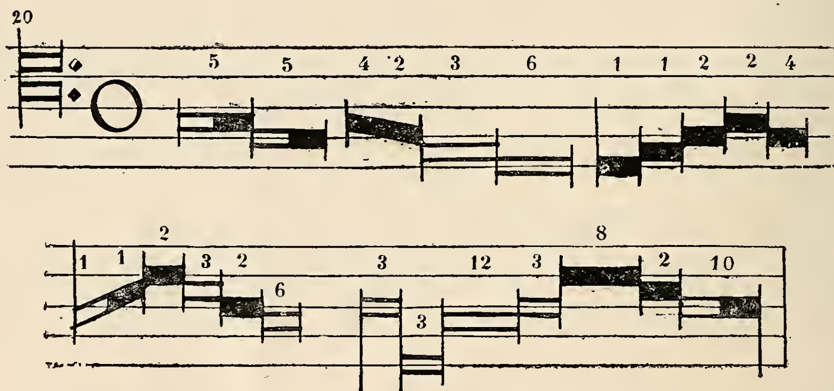
(2) Il nous paraît inutile de parler des ligatures *cum proprietate, sine proprietate, et cum opposita proprietate*. Ces dénominations, qui ont fait l'objet de longues discussions, ne nous présentent point d'*intérêt pratique*.

c. — Toute note noircie est *binaire.*




Par conséquent, dans cette figure , nous n'altérerons pas la seconde note.

Lorsqu'on rencontre des notes à moitié noircies, la partie blanche de ces notes est à trois temps, la noire à deux. Pour déchiffrer une ligature ainsi composée, il faut commencer par chercher à quelles figures de notes correspondent ses éléments, puis attribuer à chacun d'eux le caractère binaire ou ternaire qui lui convient.




Les chiffres indiquent combien chacune des notes placées au-dessous vaut de semi-brèves en temps parfait.

Cet exemple est tiré des tableaux du *Compendium* (1) de Petit Adriam Coclicus, dont il représente les cas les plus intéressants.

Cette notation « mi-partie » présente quelques difficultés, à cause surtout d'indications amphibologiques. L'emploi en était assez fréquent cependant — Josquin en donne des exemples — se rapportant aussi à ces changements de rythme que nous avons signalés en parlant des « hémioles ».

A ce sujet, nous dirons qu'il est assez curieux que notre notation moderne, malgré sa plus grande souplesse, n'ait plus de ressources pour manifester de

(1) *Compendium musices*, Nuremberg, 1552.

telles sautes, pour l'expression desquelles un changement d'armature serait parfois superflu ou encombrant. C'est alors à l'exécutant ou au chef d'orchestre à les deviner sous l'apparente uniformité que témoigne l'écriture actuelle, et à créer des temps forts artificiels, pour ainsi dire, sous peine de donner une interprétation boîteuse ou gênée. La musique du XVII^e et du XVIII^e siècle a souvent de ces impasses, aux conclusions, ou même dans le cours d'une pièce.

Nous en avons indiqué, par ailleurs, incidemment dans la 2^e chacone de Buxtehude (1). Un exemple devenu classique est celui que nous fournit Haendel dans le *Messie* (Ch. n° 3, Mes. 34 et seq.).

A. Pirro.

*N.-B.* — Nous encarterons prochainement dans *La Tribvne* un Motet ou fragment de Messe d'un Maître du XV^e siècle, écrit dans une notation particulièrement compliquée. La transcription en notation moderne en regard en donnera la clef.

La Rédaction.



# NOTRE CONCOURS DE MAI

Pour être sérieuse et durable, la réforme de la musique d'église tentée par la *Schola Cantorum* ne peut s'opérer qu'avec le temps.

Modifier les convictions, détruire les préjugés, n'est pas l'œuvre d'un jour.

L'idée se propage, voilà qui est essentiel. En effet, les adhésions à notre programme se multiplient. Mais le concours de mars prouve mieux encore le travail qui se fait dans les esprits. Notre but est, évidemment, compris et beaucoup d'ailleurs avec succès, s'efforcent de l'atteindre.

Nous avons reçu quinze *Beata es*. Le comité s'est réuni, sous la présidence de M, Guilmant, pour les examiner. Dans leur ensemble, ces manuscrits sont très supérieurs à ceux qu'on nous a envoyés jusque là.

Toutefois plusieurs concurrents persistent à écrire dans le style qu'ont mis en honneur la plupart des recueils contemporains. Tout en reconnaissant un certain mérite à ces divers travaux, le jury n'a pas cru devoir les réserver.

Il a constaté avec plaisir que les autres avaient bien saisi la nuance demandée.

Un second prix est décerné à M. l'abbé Boyer, de Bergerac. — Son motet sera publié dans notre encartage de juin.

Une mention très spéciale aux œuvres de M. l'abbé Chassang, d'Avignon, et à M^lle Blanche Lucas, de Paris. La première se distingue par le sentiment et l'expression, la seconde par la correction de l'écriture et une réelle connaissance das formes usitées par les maîtres anciens.

Parmi les morceaux importants, signalons les pièces de M. Joseph Martin, de Liège, et de M. Herail.

Notre prochain concours aura un double objet. Quelques lecteurs de la *Tribvne* prient le comité de mettre au concours un cantique français. Pour déférer à leur désir, nous proposons au choix des poëtes concurrents, des sujets qui se rapportent à l'Eucharistie où à la Vierge. La poésie primée sera mise au concours musical du mois d'août.

Il importe beaucoup de conserver les mêmes accents, à chaque strophe et de ne pas faire œuvre de pure imagination, mais de s'inspirer le plus possible des Saintes Écritures.

Le texte latin mis au concours sera le *Tantum ergo sacramentum*. On demande aux compositeurs de traiter les deux parties de ce motet d'une manière différente.

Le progrès précédemment réalisé doit nous être un gage pour l'avenir. Aux jeunes artistes de nous prouver qu'ils marchent toujours en avant et qu'ils regardent toujours plus haut et plus loin.

Les manuscrits devront être envoyés avant le 31 juillet.

L. P.

(1) L'orgue de J.-S. Bach.



## LES CONGRÈS DE BORDEAUX ET DE RODEZ

Le mouvement de restauration du chant religieux semble s'affirmer de plus en plus. Avec une joie extrême nous voyons surgir de toutes parts, en province surtout, les plus courageuses entreprises. C'est ainsi qu'aux maîtrises anciennes se consacrant au chant Grégorien et à la musique polyphone viennent se joindre les maîtrises nouvelles, celle de Poitiers par exemple. Nous pourrons prochainement en nommer d'autres qui sont sur le point d'être instituées.

Pour encourager de telles œuvres, l'organisation de congrès de musique religieuse nous paraît utile; mais à la condition que ces réunions aient un but bien défini, ne laissant pas la porte ouverte à trop de discussions et controverses presque toujours stériles. Des deux congrès qui sont l'occasion de cet article, celui de Rodez nous paraît s'être particulièrement attaché au résultat *pratique*. A côté de l'exposition des doctrines, des débats de certaines questions encore douteuses, les organisateurs ont tenu a donner une direction déterminée et à apporter une doctrine propre.

Par son cadre, l'importance de son milieu, le caractère festival que lui donne l'exposition à laquelle il paraît même se rattacher, le congrès de Bordeaux est appelé à un grand retentissement. Nous espérons qu'il aura pour suite la fondation d'une maîtrise digne de la grande ville où le goût de l'art est si développé.

A Rodez, la maîtrise existe ; c'est une des rares de France que l'État subventionne encore. Les organisateurs du Congrès semblent n'avoir qu'un double but : améliorer encore les éléments, le répertoire de la maîtrise et réglementer le chant religieux dans le diocèse. On désire la création d'une *Schola grégorienne* et d'une *Société de Sainte Cécile* dans cette région chrétienne, où la volonté opiniâtre, qualité dominante de la race, assure le succès de l'œuvre.

Nous engageons vivement tous ceux de nos lecteurs, qui s'intéressent à la restauration du chant religieux, à se rendre à ces deux congrès. Ceux qui ont charge de maîtrise y trouveront matière à s'instruire. Nous souhaitons que beaucoup d'entre eux en reviennent avec le désir de créer des centres musicaux dans leur région et nous savons déjà que plusieurs ecclésiastiques ont promis leur concours aux assemblées de Bordeaux et Rodez.

En terminant, nous répétons encore que de tels congrès peuvent être féconds, mais à la condition qu'ils aient, tout en éclairant divers points encore en litige, un but bien défini qui, pour nous ne peut être que le programme même de notre *Schola : Le retour à la tradition grégorienne ; la remise en honneur de la musique palestrinienne ; la création d'une musique religieuse moderne inspirée par ces deux immortels modèles et l'amélioration du répertoire des organistes.* Et c'est dans ce sens que nous prendrons part à ce Congrès.

On trouvera à l'intérieur de notre couverture les programmes des deux congrès.

La Rédaction.



## NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

### *CHOIX DE* FAUX-BOURDONS *DU XVI^e SIÈCLE*

**Pour les Vêpres des Dimanches et Fêtes, et des Communs des Saints**

En donnant comme encartage un choix de Faux-Bourdons des maîtres anciens, la *Schola* a pensé être particulièrement utile aux maîtrises les plus modestes, car rien n'est plus pratique et à la fois plus brillant que ces courtes formules adaptées aux versets pairs de la psalmodie.

Avant d'en expliquer l'usage, il est bon, je crois, de donner en quelques mots l'histoire du Faux-Bourdon.

L'apparition du Faux-Bourdon remonte à l'époque des premières manifestations de l'harmonie. Les Chanteurs d'Avignon l'introduisirent en Italie quand

la cour pontificale revint à Rome. Il se composait alors de trois parties marchant diatoniquement ; la partie aiguë faisant le chant, la partie intermédiaire accompagnant à la quarte, et la partie grave à la sixte. La conclusion en consonnance parfaite se composait de la quinte et de l'octave. Plus tard, il se compliqua sous l'influence de l'école du Contre-point vocal, la médiante et les finales se fleurirent de dessins souvent très mélodiques ; les présents Faux-Bourdons sont des exemples parfaits de cette époque. Dans beaucoup de ces Faux-Bourdons, la formule grégorienne de la psalmodie était respectée. Certains, écrits note contre note en simples placages, n'en n'étaient pas moins fleuris *alla mente* par les chanteurs. On chantait ainsi à la sixtine les *Miserere* célèbres de Baï, d'Allegri et de Dentice. Sur l'exécution du *Miserere* de ce dernier maître, Francesco Severi, chanteur du pape au XVII[e] siècle, a écrit un ouvrage fort curieux publié à Rome par Nicolo Borboni, en l'an 1615.

Les Faux-Bourdons, que nous publions, ont été choisis parmi les plus beaux des divers recueils. Ils ajouteront beaucoup d'éclat à la belle cérémonie des Vêpres malheureusement si terne le plus souvent, à moins qu'elle ne soit relevée par ces barbares Faux-Bourdons à note contre note, martelés et débités avec une emphase ridicule.

Tout autre est l'effet produit par ces Faux-Bourdons des maîtres de la Renaissance. Alternant avec la psalmodie grégorienne, à qui sont dévolues toutes les strophes impaires des psaumes, ils forment un ensemble merveilleux avec elle. Nous dirons même que ces formules ne peuvent être chantées sans être associées à la psalmodie grégorienne. Leur alternance avec le grand orgue est impossible, et plus choquante encore que l'alternance du verset d'orgue et du verset du psaume. Nous ne voulons pas médire des organistes et leur couper les ailes, ni nous associer à la boutade d'un écrivain de grand talent sur l'opportunité des versets du grand-orgue au cours d'un *Magnificat*, mais nous ne pouvons que condamner ces véritables morceaux de style souvent hétéroclite, se succédant à l'infini sous prétexte de donner le temps aux thuriféraires de procéder à leur encensement, morceaux entrecoupés par des exclamations d'une psalmodie démembrée et réduite à un rôle tout secondaire. Si les thuriféraires ont besoin de beaucoup de bruit pour évoluer, pourquoi ne pas jouer un Prélude ou une Fugue en guise de « Contre-Antienne » de *Magnificat* ? Il nous semble que le verset d'orgue est bien plus à sa place dans l'Hymne, surtout s'il est conçu grégoriennement ; c'est alors une pièce de musique qui répond à une pièce de musique, et non un morceau de genre à une courte formule psalmodique. Je prie notre Président de me pardonner cette incursion dans son domaine.

Il y a peu à dire sur l'exécution des Faux-Bourdons des maîtres du XVI[e] siècle. Ils ne demandent pas de nuances et se chantent *recto tono*, dans un mouvement assez animé (127 du Métronome). Nous recommandons d'une façon essentielle *un repos prolongé sur la médiante ;* ce grand silence qui sépare en deux la formule est du plus bel effet. Le temps d'appel avant le débit mesuré devra être vigoureusement donné.

Toute personne familiarisée avec la psalmodie trouvera facilement les dominantes de chaque mode qui se prêtent à l'alternance avec les formules des maîtres ; c'est pourquoi nous n'avons pas cru nécessaire de les indiquer ; nous avons songé néanmoins à choisir des tonalités s'adaptant à une teneur moyenne. A cause de la longueur des textes de certains psaumes, dont la répétition à chacune des parties aurait demandé trop de places, nous nous sommes contentés de donner la partie de soprano avec le texte, laissant les autres parties enfermées dans la réduction des voix, qui les reproduit sans les altérer.

Notre partition n'est à proprement parler qu'un « conducteur » ou une partie d'orgue. Les maîtres de chapelle pourront se procurer facilement les parties de chacune des voix (1), en vue de leurs exécutions. C'est à dessein que nous avons

(1) Au siège de la Société des *Chanteurs de Saint-Gervais*, 2, rue François-Miron. Les parties de chaque voix, **15** c. ; le *Magnificat* seul, **10** c. Le présent encartage vendu à part, **1** fr.

Sous presse : Les *Vêpres des Morts* (5 *Psaumes* et *Magnificat*). — Partition, **1** fr. **25** ; parties de chœur, **20** c,

» Les *Vêpres de la Sainte-Vierge* (3 *Psaumes* et *Magnificat*). Partition, **1** fr. ; parties de chœur, **15** c.

omis des modulations pour les psaumes 2 et 4 des Vêpres, jugeant qu'une pure psalmodie grégorienne repose l'oreille et rend plus saisissant le retour de la formule figurée.

Nous le répétons, en donnant ces Faux-Bourdons, nous espérons rendre un grand service aux maîtrises, et détrôner le *barbare placage*, heureux de donner ainsi un peu d'éclat aux Vêpres et d'y ramener les fidèles.

Les résultats obtenus à Saint-Gervais et dans d'autres églises sont bien faits pour assurer notre confiance en ces belles formules.

Charles Bordes.



# MOIS MUSICAL

## PARIS

**A Saint-Gervais.** — Les *Chanteurs de Saint-Gervais* ont exécuté pour la fête de la Pentecôte, la Messe *Regina cœli*, de Jacobus Kerle, chanoine de Cambrai et directeur du chœur de cette église. Kerle est avec Clemens non Papa, un des derniers maîtres de la grande école franco-allemande, qui a précédé l'avènement de Roland de Lassus. Sans avoir la puissance d'invention du célèbre Orlande, ils ont plus purement conservé que lui le sentiment religieux à leurs œuvres d'église. D'une écriture toujours inpeccable et d'une « matière sonore » de qualité supérieure, leurs œuvres égalent souvent les plus belles conceptions palestriniennes.

Cette messe, écrite pour quatre voix d'hommes, est d'une exécution très abordable. Nous la recommandons tout particulièrement aux sociétés chorales à voix d'hommes. Les enfants de la *Schola de Saint-Gervais* ont pris part à cette cérémonie, en chantant les parties de Soprani et Alti du *Loquebantur* de Palestrina et du *Factus est repente* d'Aichinger.

On a entendu aux Vèpres les faux-bourdons de Viadana et le *Magnificat* de Palestrina. Au Salut, les « Chanteurs de Saint-Gervais » ont exécuté divers morceaux de leur répertoire, notamment l'*O Sacrum convivium* de Viadana chanté pour la première fois à cette solennité. C'est un superbe motet à 4 voix d'hommes,

*Collège Sainte-Barbe.* — M. l'aumônier de Sainte-Barbe a apporté un soin tout particulier aux chants exécutés à la Messe de première Communion et à la cérémonie de Confirmation de l'École, le 4 mai dernier. La maîtrise des Blancs-Manteaux chargée de l'exécution musicale y a chanté plusieurs pièces du répertoire palestrinien et entre autres œuvres le *Loquebantur* de Palestrina. superbe motet à la gloire de l'Esprit Saint et des pièces de Aichinger, Vittoria, Croce, Hændel et Bach. On a admiré un cantique de première communion composé pour la circonstance sur une poésie de Maurice Boucher, par M. l'abbé Perruchot, maître de chapelle des Blancs-Manteaux.

## DÉPARTEMENTS

Rodez. — La maîtrise de la Cathédrale a donné, sous la direction de M. Froment, maître de chapelle, une audition qui comprenait plusieurs motets de Palestrina et de Vittoria. M, Lenepveu, inspecteur des maîtrises, qui assistait à la cérémonie, a conduit plusieurs morceaux de sa composition. Le *Journal de l'Aveyron* signale l'excellente exécution de tous les chœurs, chantés *a capella*, Nous n'hésitons pas à nous joindre à lui, et à féliciter la vaillante maîtrise de Rodez, dont nous aurons à entretenir bientôt et longuement nos lecteurs.

Niort. — La Messe de la Croix-Rouge a eu cette année, à Niort, un éclat tout particulier, grâce à l'intelligente initiative d'une de nos sociétaires, Mme C..., qui y a fait chanter, entre autres œuvres, des fragments importants de la Messe *Douce mémoire*, de Rol. de Lassus. L'audition de cette Messe a fait une telle impression qu'il est question de l'exécuter intégralement l'automne prochain et dans les mêmes conditions à Poitiers.

*N. B.* — Nous regrettons que l'abondance des matières ne nous permette pas de relater les exécutions palestriniennes que plusieurs de nos sociétaires de province ont donné le jour de la Pentecôte.

G. de Boisjoslin.

Le Gérant : ROLLAND.

*Imprimerie MOUTAILLIER, 43, rue des Francs-Bourgeois, Paris.*

1re ANNÉE — N° 6 — JUIN 1895

# LA TRIBVNE DE ST GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

# Schola Cantorum

| ABONNEMENTS *Sans encartage de musique* | BUREAUX | ABONNEMENTS *Avec encartage de musique (4 pages)* |
|---|---|---|
| France et Colonies.......... 5 fr. | *2, Rue François-Miron* | France et Colonies......... 8 fr. |
| Étranger (Union postale).... 6 fr. | PARIS | Étranger.................. 10 fr. |
| Le Numéro **50** c. | | Le Numéro **1** fr. |


## SOMMAIRE



## LE CHANT POPULAIRE DANS LA MUSIQUE RELIGIEUSE

### AUX XVe ET XVIe SIÈCLES

*(Suite)*

Et d'abord, qu'était-ce que la chanson de l'*Homme armé ?* On l'ignore, et l'on n'a sur elle presque aucune autre indication que celle que fournissent les Messes elles-mêmes. Les paroles en sont inconnues. Quelques auteurs ont cru retrouver les quatre premiers vers dans une chanson à deux parties, citée par Tinctoris, où une voix chante les paroles suivantes :
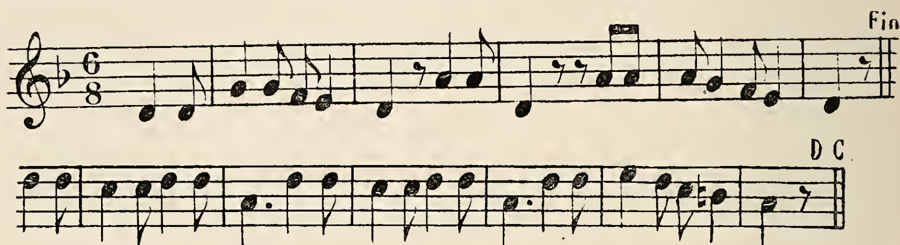
Lomme, lomme, lomme armé,
Et Robinet tu m'as
La mort donné
Quant tu t'en vas.

Mais, si le premier vers s'applique exactement à la phrase musicale qu'on retrouve dans les Messes, au contraire, à partir des mots : « Et Robinet », la mélodie change complètement ; la mesure même se modifie : de ternaire elle devient binaire. Il n'est donc pas douteux que ce premier vers appartienne seul
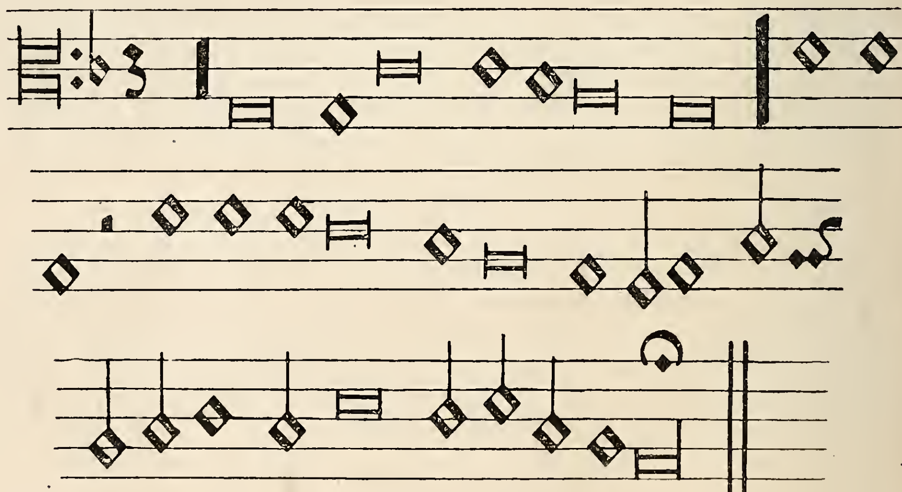
à la chanson, et qu'il ait été soudé, tant bien que mal, avec la suite d'un autre chant.

Au reste, pendant ce temps, la seconde voix dit encore d'autres paroles en italien : *O rosa bella...* Observons en outre que les quatre vers en question sont parfaitement incohérents, même au point de vue grammatical, ce qui s'explique s'il s'agit de fragments de deux poésies mis bout à bout, presque au hasard. Nous ne devons donc pas considérer ces quatre vers comme formant le premier couplet de l'*Homme armé*, dont, à moins d'une découverte que l'on ne saurait prévoir, il n'y a guère à espérer jamais retrouver le texte original.

Quant à la mélodie, voici comment je crois pouvoir la reconstituer à l'aide des dix-huit Messes et des trois Chansons profanes de moi connues (1) :




Assurément si cet air avait été chanté sous cette forme dans les Messes, les indignations exprimées au début de ce travail n'eussent été que trop légitimes. Mais on va voir, par un exemple tiré de la plus ancienne *Messe de l'Homme armé*, celle de Dufay, ce que devenait cette mélodie sautillante sous la plume d'un maître contrapunctiste du quinzième siècle.



Ces bribes de mélodie, déformées, étirées, sans rythme ni sans vie, coupées par des silences plus longs même que les fragments qui ont subsisté, étaient

(1) Dans une première notation, publiée dans mon *Histoire de la Chanson populaire en France*, j'avais pensé me mieux conformer aux caractères de l'ancienne musique en notant cette mélodie à trois temps (blanches et noires. au lieu de noires et croches). Mais, en y réfléchissant mieux, je me suis convaincu que le véritable caractère primitif de cette mélodie était celui de la chanson de danse, dont le *six-huit* est la mesure par excellence.

noyées sous des contrepoints fleuris beaucoup plus mouvementés, qui, chantés par les voix plus éclatantes des dessus, enserraient le « chant donné » de telle façon qu'il était évidemment impossible d'en percevoir la ligne.

Et non-seulement la mélodie populaire était défigurée au point de vue rythmique, mais elle n'était pas mieux respectée au point de vue tonal. Que le compositeur eût la fantaisie de composer une messe du premier ton, ou du septième, ou de n'importe quel autre, et la chanson, perdant sa tonalité primitive, adoptait aussitôt celle qu'on lui avait choisie. Sur les vingt-et-une compositions harmoniques écrites sur la chanson de l'*Homme armé*, neuf sont du premier ton, cinq du septième, trois du troisième, deux des cinquième et sixième tons ; deux enfin (la chanson profane incomplète de Tinctoris et la messe moderne de Carissimi) sont franchement en majeur (1).

D'ailleurs, nous l'avons dit, la manière d'utiliser le chant donné a varié notablement dans la suite des temps. Pour mieux comprendre ces différentes manières d'être, analysons d'abord brièvement la première *Messe de l'Homme armé* connue dans son entier, celle d'Ockeghem.

Le chant, dans le septième ton, est chanté d'un bout à l'autre par le *ténor* conformément aux principes exposés pour Dufay, et reparaît neuf fois, en son entier ou par fragments, correspondant aux divisions suivantes de la messe :

1° *Kyrie.* — Chacune des trois périodes (y compris la reprise) est entonnée sur chacun des trois versets : *Kyrie*, *Christe, Kyrie ;* une *queue* s'harmonisant avec les autres parties contrapointées termine la dernière reprise au *ténor*.

2°, 3°. — *Et in terra pax, Miserere nobis.* — Exposition pure et simple du thème au *ténor*, sous les contrepoints des trois parties.

4° *Patrem omnipotentem.* — Ici le développement contrepointé, succédant à l'exposition du thème entier, et indépendant de lui, prend plus d'importance qu'il n'en avait dans les périodes précédentes.

5° *Et resurrexit.* — Le développement qui succède à l'énoncé du thème redevient très court : comme à la fin du *Kyrie*, les notes ajoutées en guise de conclusion au *ténor* n'ont pas une importance plus grande que celles qu'en langage technique on désigne sous le nom de *queue du sujet*.

6° *Et vitam venturi sæculi.* — Les deux premières périodes de la mélodie sont seules exposées par le *ténor ;* un développement remplace la reprise de la première.

7° *Sanctus.* — Le *ténor* chante les deux premières périodes seulement ; il se tait pendant le *Pleni sunt*, développé librement par les trois autres parties.

8° *Hosanna.* — Le *ténor* chante seulement la première période, suivie d'un développement ; il se tait pendant le *Benedictus*, puis l'*Hosanna* est repris purement et simplement.

9° *Agnus Dei.* — Comme dans le *Kyrie*, chacune des trois périodes correspond à chacun des trois versets, le dernier s'achevant par un court développement.

Tel était le mode de composition harmonique dans le courant du XVe siècle. Hobrecht, Busnois, ne procèdent pas différemment.

Avec Josquin des Prés, les progrès du contrepoint s'accusent : le dévelop-

(1) En réalité, nous ne pouvons même pas affirmer d'une façon positive quelle fut la véritable tonalité de la chanson de l'*Homme armé* ; le choix que nous avons fait du premier ton est une simple probalité, basée, d'une part sur le plus grand nombre de compositions où ce ton est employé, d'autre part sur le caractère tonal lui-même, qui paraît être le mieux en rapport avec celui de la ligne mélodique.

pement prend une place plus considérable ; le thème est souvent abandonné par le *ténor*, dont les contrepoints fleuris s'entrelacent avec ceux des autres parties, et des semblants de modulations commencent à se dessiner.

Brumel, Pierre de la Rue et Compère, contemporains de Josquin des Prés, développent un peu moins que lui, plus cependant que leurs prédécesseurs du temps d'Ockeghem.

Et déjà, avec Pipelare, la mélodie se trouve fréquemment et délibérément abandonnée, et le compositeur se livre en toute liberté à des développements tout personnels.

Senfl, compositeur allemand, traite la mélodie avec respect et conformément aux traditions ; mais, sous l'action directe d'une inspiration d'autre origine, un sentiment plus intime se dégage des lourdeurs de l'harmonie : l'air de la vieille chanson française semble prendre une saveur de *lied*, et déjà l'on croirait percevoir, sous des formes si différentes, quelque chose de l'inspiration pénétrante et poétique d'un Schubert.

Nous arrivons aux maîtres de l'école romaine du XVI^e siècle, et nous constatons qu'avec eux le rôle du chant donné perd de plus en plus son importance.

L'espagnol Moralès, qui fut chantre de la chapelle papale, a composé deux *Messes de l'Homme armé*. La première (du troisième ton) reproduit exactement la mélodie dans le *Kyrie*, comme dans la plupart des autres morceaux ; mais l'autre (du cinquième ton) est plus chargée de contrepoints, et le thème disparaît souvent, même au ténor, au bout de quelques notes, parfois simplement après le mouvement initial de quatre ascendante.

Palestrina aussi a écrit deux messes de l'*Homme armé*.

La plupart des auteurs, il est vrai. n'en connaissent qu'une, et si l'on se borne à consulter les tables et les titres de la grande collection des œuvres de Palestrina, éditée chez Breitkopf et Hærtel, aussi bien que les savantes préfaces qu'y a annexées M. Haberl, on n'y trouvera que la Messe à 5 voix du 3^me livre (1570), bien souvent mentionnée, et qui fut exécutée en ces dernières années à Ratisbonne, avec le plus grand effet, assure-t-on.

Cependant, si l'on poussait l'examen jusqu'au 4^e livre, publié en 1582 et dédié au pape Grégoire XIII, l'on trouverait, sous le simple intitulé de *Missa quarta*, une Messe à quatre voix, entièrement composée, celà est indubitable, sur le thème de l'*Homme armé*. Au reste, bien que n'en portant pas le titre dans l'édition originale (j'ai pu le vérifier sur l'exemplaire qu'en possède la Bibliothèque du Conservatoire), cette Messe a été, sinon imprimée, du moins copiée postérieurement sous son véritable nom, et la Bibliothèque du Conservatoire, déjà citée, en possède une transcription, faite d'après un manuscrit du XVII^e siècle appartenant à la Bibliothèque Palatine de Vienne, et portant en titre ces mots explicites : *Missa : l'Homme armé*. J'en avais fait usage, et tiré les conclusions nécessaires, lorsque j'écrivis mon *Histoire de la Chanson populaire*.

Soit dit en passant, n'est-il pas étonnant que M. Haberl, si compétent en toutes les matières qui touchent à la musique religieuse, n'ait pas su reconnaître le thème le plus célèbre et le plus fréquemment employé dans les anciennes Messes polyphoniques ? Ce thème est pourtant exposé avec son plus grand développement dans l'œuvre de Palestrina. Le plus curieux est que M. Haberl a pris le chant de l'*Homme armé* pour un choral grégorien : l'expression est

imprimée en toutes lettres dans sa préface. « La *Missa* est écrite dans le 1er ton, et a emprunté son thème au Choral grégorien, dont les formules mélodiques sont exposées, dans le premier *Kyrie* au *Cantus*, dans le *Christe* au ténor, dans le dernier *Kyrie* à l'*Altus*. » L'érudition allemande, réputée si impeccable, se serait-elle donc, cette fois-ci, trouvée en défaut ?...

Mais nous avons des résultats plus importants à tirer de cette observation.

Palestrina avait écrit autrefois une Messe de l'*Homme armé*, et l'avait publiée sous son titre naturel, sans le moindre scrupule. Et maintenant, voilà qu'il en publiait une seconde, mais sans oser lui donner son véritable nom. Pourquoi cette anomalie ?

L'explication m'en paraît très naturelle et parfaitement en rapport avec la succession des faits historiques.

Parmi tant d'œuvres que Palestrina ne publia qu'à la fin de sa vie, il en est un très grand nombre qu'il avait écrites dans sa jeunesse. Les deux messes de l'*Homme armé* en étaient sans aucun doute. La première fut publiée en 1570 : une autre, dans le même volume, portait le titre : *Ut, ré, mi, fa, sol, la*, thème qui, s'il n'a rien que de parfaitement convenable, n'évoque pas non plus l'idée d'un sentiment religieux très élevé ! Puis les années marchèrent et la réforme à laquelle Palestrina a attaché son nom se précisa. Dès lors, l'artiste n'osa plus avouer qu'il avait commis naguère ce que maintenant il condamnait; et cependant, considérant cette œuvre où il reconnaissait sa jeune inspiration, il eût trop déploré qu'elle fût définitivement perdue : il prit un moyen terme, et publia sa messe, mais sans lui donner le vrai nom qui en eût fait reconnaître l'origine impure.

Cet enchaînement de faits et d'idées vient donc confirmer la réalité de la réforme accomplie sous l'influence de Palestrina dans la musique religieuse. On avait trop tôt douté de son exactitude et on s'était trop empressé de la traiter de légende. Que les anecdotes dont Baini et ses copistes ont enjolivé la simplicité des évènements appartiennent au domaine de la légende, j'en suis infiniment convaincu ; mais je tiens pour non moins certain que le fonds est parfaitement vrai : beaucoup d'observations le confirment; celles que je viens de faire s'y ajoutent, et viennent militer en faveur du rôle parfaitement conscient et raisonné de Palestrina dans cette querelle.

Je réponds d'avance à une objection qui pourrait être faite. Le 3me livre, comprenant la *Messe de l'Homme armé*, à cinq voix, ainsi que la Messe : *Ut re mi fa sol la*, est daté de 1570, tandis que l'on fait remonter à l'année 1565 les anecdotes relatives au Concile de Trente et à la Messe du Pape Marcel. Mais cette postériorité ne prouve absolument rien : vu la lenteur avec laquelle ont été faites les publications de Palestrina, on n'en saurait rien préjuger pour ou contre les opinions de l'auteur au moment où ce livre parut. Il est fort probable en effet que les manuscrits étaient depuis plusieurs années entre les mains de l'éditeur. M. Haberl, le grand démolisseur de la prétendue légende, admet cette hypothèse au sujet du 2me livre des madrigaux, imprimé en 1586, date à laquelle Palestrina se croyait obligé de désavouer publiquement ses compositions profanes : il pense que les manuscrits étaient depuis longtemps en la possession du prince Giulio-Cesare Colonna, seigneur de Palestrina, auquel le maître avait dédié l'œuvre, et que celui-ci n'eut qu'à laisser faire. Je me permettrai d'étendre cette hypothèse à la publication du troisième livre des Messes, dont la date est beaucoup moins éloignée de l'événement qui en aurait pu arrêter l'édition.

Quand au quatrième livre, il parut douze ans plus tard; dès lors, le rôle de Palestrina était trop manifestement déterminé pour qu'il pût avouer délibérément un tel péché de jeunesse. Il ne l'avoua donc pas, mais il le commit quand même! Et il y a quelque chose de très humain dans cette hésitation du maître, partagé entre ces deux sentiments contraires : le devoir, qui lui ordonne de détruire son œuvre, mais aussi l'idée que cette œuvre est belle, harmonieuse et pure, et qu'il serait bien regrettable qu'elle fut à jamais vouée à l'oubli! L'artiste et le chrétien sont en lutte : qui des deux l'emportera? Le pieux maître, pour les accorder, s'avise de cette innocente supercherie : il publiera l'œuvre, mais il n'en prononcera pas le nom honni. En cela d'ailleurs il a fait tout ce qu'il convenait de faire : car c'est le nom seul de la chanson qui pouvait soulever des objections, nullement la musique. Que sont en effet ces quelques bribes de la vieille mélodie, en regard des développements inspirés, directement sortis du génie de Palestrina?

Il n'a rien craindre, d'ailleurs : grâce à lui, personne ne connaît plus la chanson de l'*Homme armé*.

Sa conscience a raison d'être tranquille, en effet : n'avons-nous pas vu tout à l'heure que le moderne éditeur de l'œuvre de Palestrina, l'érudit commentateur de toute la musique religieuse du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, avait pris le thème de la vieille chanson militaire française pour un *gregorianisches Choral?...*

Cette longue parenthèse historique étant close, terminons rapidement notre examen des Messes de l'*Homme armé*.

(*A suivre*). Julien Tiersot.



# DE L'EMPLOI DE LA MUSIQUE FIGURÉE

ET

## SPÉCIALEMENT DE LA MUSIQUE PALESTRINIENNE DANS LES OFFICES LITURGIQUES

Deux musiques doivent s'associer aux offices de la liturgie catholique, le *Chant grégorien* et la *musique figurée*. Le Chant grégorien à sa place naturelle *au chœur* et *dans la nef;* la musique figurée, *à la Tribune* et aux jours solennels seulement. Au début de ces quelques observations sur l'emploi du Chant figuré, nous tenons à déclarer que le Chant grégorien seul est à la fois *rituel* et *populaire*. L'art admirable des grands maîtres du XVI^e^ siècle n'est pas *rituel*, puisqu'il ne peut se substituer au Chant grégorien dans les pièces de l'office: *Introït*, *Graduel*, etc. ; il n'est pas davantage *populaire,* puisqu'il exige pour son exécution une préparation qu'on ne saurait demander à la foule des fidèles. En refusant ce double caractère au Chant figuré, nous n'entendons pas diminuer son importance. Il doit avoir sa part aux cérémonies, mais exceptionnellement, pendant la Semaine Sainte et dans les grands jours, quand l'Église montre les précieux ornements. Cela bien établi avant tout propos, nous voudrions examiner rapidement les trois points suivants : 1° rôle et place du Chant figuré dans les fêtes du culte; 2° caractère essentiel du Chant figuré; 3° moyens pratiques pour assurer son exécution.



Dans quelles circonstances la musique figurée, la musique palestrinienne doit-elle être exécutée? Seulement *aux fêtes solennelles et doubles de 1<sup>re</sup> classe* et pour les pièces de l'ordinaire de la Messe exclusivement: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* et *Agnus*. Aux *fêtes doubles* et *semi-doubles*, ces pièces seront chantées par la foule des fidèles, réforme urgente, que doit poursuivre tout curé ; réforme facile, surtout avec les procédés d'exécution bénédictins, règles populaires, quoiqu'on puisse dire, donnant aux fidèles la cadence juste, naturelle du chant, assurant ces *distinctions*, ces *repos rythmiques*, observés instinctivement par les chanteurs populaires dans les pièces de l'ordinaire, qui ont été conçues pour le peuple. — Aux fêtes solennelles, après le chant de l'offertoire grégorien, on peut exécuter un *motet* sur un texte du jour ; il remplacera souvent heureusement une *pièce de genre*, du style le plus profane, jouée au grand orgue.

Aux Vêpres, la musique palestrinienne donne un éclat merveilleux. Nous ne saurions trop recommander les faux-bourdons des maîtres anciens, dont l'alternance avec le verset grégorien psalmodié produit la plus profonde impression de religieuse solennité. Pour éviter la monotonie, trois psaumes seulement seraient ainsi chantés. Aux Vêpres des fêtes solennelles, on pourrait aussi exécuter les modulations des vieux maîtres sur les versets pairs des hymnes et le *Magnificat alla Palestrina*, à condition qu'il soit approprié au mode comme l'admirable *Magnificat* du 8<sup>e</sup> mode de Palestrina ou celui de Moralès, et en ayant toujours soin d'alterner verset par verset avec la psalmodie grégorienne. Pour les Vêpres des doubles de 2<sup>e</sup> classe, nous restreignons l'emploi des faux-bourdons au *Dixit* et au *Magnificat*.

Pour tous les Saluts, nous recommandons l'alternance des pièces grégoriennes et de la musique figurée. C'est là surtout que les motets modernes, respectueux du texte et de la règle liturgique, trouveront leur place. Et nous voilà conduit à notre deuxième question : Quel doit être le caractère de la musique figurée moderne?



Si la musique dite Palestrinienne, la musique de l'École du contrepoint vocal, doit être pour des raisons religieuses et artistiques préférée à toute autre musique figurée, il ne faut pas en conclure que toute musique moderne sera exclue de la *Tribune*. Malheureusement, pour être franc, il faut bien constater l'*irrévérence* presque générale et, pour ainsi dire, inconsciente de toute la musique figurée écrite depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous entendons par l'*irrévérence*, l'oubli de la lettre et de la règle liturgique. Combien sont rares les compositions modernes dignes de figurer dans le corps d'un Office ! Il faut distinguer la *musique religieuse* de la *musique d'église*. Dans la *musique religieuse* nous placerons tous les chefs-d'œuvre de l'Oratorio, depuis les mélopées de Carissimi et de l'École vénitienne, les *Cantiones* de Schütz, les Cantates et les Passions de Bach, les Messes anti-liturgiques de Beethoven, de Schubert, Chérubini, jusqu'aux compositions modernes de Gounod, de César Franck, maître de notre temps pour la profondeur du sentiment religieux. Mais que reste-il pour la *musique d'église*, vraiment liturgique? Trouvons-nous beaucoup de motets à placer auprès de l'*Ave verum* de Mozart?

Nous reconnaissons une haute valeur musicale et une grande élévation de sentiment à beaucoup d'œuvres dites religieuses, que nous sommes forcés d'ex-

clure des offices parce qu'elles n'observent ni l'esprit ni la lettre de l'Église. Quand aux compositions écrites dans un style dramatique, sur un texte sacré, elles choquent aujourd'hui tout homme de goût.

Au point de vue liturgique pour la musique moderne, avouons-le, en France *tout est à créer*. Nous disons en France, car en Allemagne depuis longtemps une association puissante s'est formée pour la réforme du Chant ecclésiastique. Nous voulons parler de la « *Cœcilien Verein* », qui a rempli le monde entier d'œuvres innombrables, souvent assez pauvres d'invention, mais toujours *liturgiquement conçues*. Nous voudrions faire naître en France une musique religieuse *plus musicale*, si on peut dire, que la musique de la « *Cœcilien Vercin* », moins *formulaire*. plus *sentie* et tout aussi liturgique, c'est-à-dire une musique rigoureusement asservie au texte, simple de moyens, toujours chorale et particulièrement vocale, fuyant toute affectation harmonique, n'employant la dissonnance qu'avec réserve, à la manière des maîtres de la dernière période du contrepoint vocal Anério, Gabrieli, Corsi, évitant tout accord dramatique ou fade, ne gênant pas, par un développement excessif, la marche de la cérémonie, cherchant à unir la pureté de l'expression à la beauté des formes. Nous avons grand espoir d'atteindre ce but, si nous considérons les quelques résultats déjà obtenus par les concours de la *Schola cantorum*. Nous avons créé un répertoire moderne pour y publier les *œuvres d'église*, qui seront jugées dignes d'être exécutées à la Tribune. Et nous voulons prouver ainsi que nous ne sommes pas partisans exclusifs de la musique du XVI^e^ siècle.

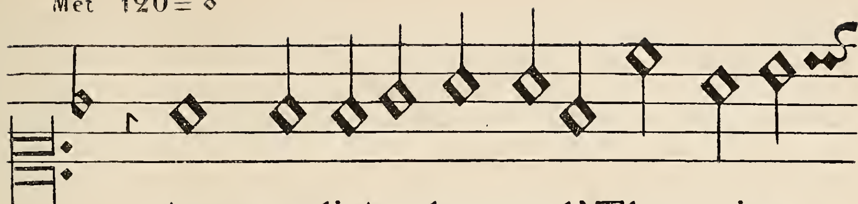


Il nous reste à donner notre avis sur l'exécution pratique de la musique palestrinienne et sur les moyens de constituer un chœur pour la chanter.

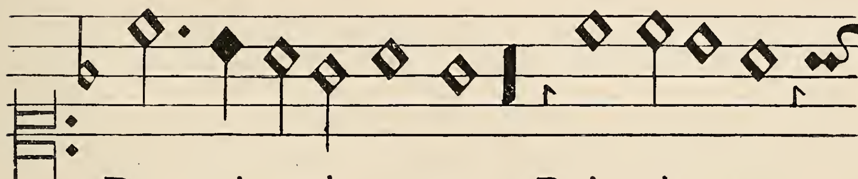
L'étude du chant palestrinien, tout d'abord, est beaucoup plus facile qu'on ne le croit. Écrite dans la tessiture normale des voix et composée de formules souvent reproduites, d'un débit coulant, aisé, la musique palestrinienne n'offre aucun obstacle à une maîtrise un peu exercée. L'auditeur et l'exécutant non prévenus sont surpris au début par les *modalités* issues du plain-chant, par une certaine austérité de l'art palestrinien : mais il sont bientôt gagné par cette musique si souple, si vraiment libre : chaque partie chante, *chaque voix est une mélodie*, circulant aisément dans le chant, toujours facile à suivre, si elle est chantée légèrement et dans un mouvement presque vif. Car la musique palestrinienne, comme la musique grégorienne est en général *animée*. C'est donc à tort que, sous prétexte de transcription en notations blanches, en grandes valeurs, on nous a obligés de chanter la musique du XVI^e^ siècle avec emphase et une mesure *rigoureuse*. Rien n'est plus flexible, vivant, organique, que la musique *alla palestrina*. C'est l'arabesque qui vient fleurir la pure ligne grégorienne. Nous donnons ici la formule initiale d'un Motet de Gabrieli, chantez-la d'un mouvement animé, presque vif, et vous serez charmés de sa grâce mélodique (1).

(1) Il en sera de même de presque tous les Motets, sauf de certaines pièces de pénitence et de la Semaine Sainte où la composition *horizontale* du contrepoint est sacrifiée à la composition *verticale* par accord comme laissant à la *déclamation pure* plus de liberté. Il sera bon d'étudier à ces deux points de vue et les motets : *Hodie Christus natus est* de Nanini, *Ave Maria* de Josquin, *Gaudent in cœlis* de Vittoria, *Salve Regina* d'Aichinger etc., etc... et pour les Motets de la Semaine Sainte les *Répons de Palestrina* d'une déclamation si admirable, si rythmique et si peu... métrique. Car ces sublimes paraphrases des textes ne sauraient que perdre à être chantées *rigoureusement en mesure*.

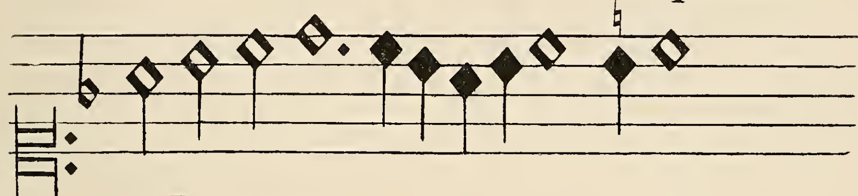
Met 120 = ◇



An_ge_li Archangeli Throni et



Do_minati_o_nes Principatus



et Potesta _ _ _ tes.

Sur ce point nous avons des contradicteurs. Mais il y a aussi des personnes qui aiment et recommandent le martellement du chant grégorien. Le sentiment mélodique et les paroles chantées conduiront toujours au vrai mouvement.

Pour les *nuances* d'exécution de la musique palestrinienne, il y a deux théories extrêmes. Les uns préconisent l'exagération des nuances, les contrastes heurtés, les *pianissimi*, les *perdendosi*, la recherche de l'effet facile. Les autres prétendent que le chant doit être débité *recto tono*, sans aucune nuance, toujours *forte*. « *In medio veritas...* » à notre avis, les Messes, les Psaumes, Hymnes, Magnificats, doivent être chantés presque constamment *recto tono*, c'est-à-dire sans raffinement de nuances, librement, avec sincérité et dans un *mouvement animé*. J'insiste sur ce dernier point, j'en appelle à l'indication *alla breve* des maîtres du XVIII[e] siècle. C'était un mouvement vif. Or, dans les chapelles italiennes et espagnoles où la tradition plus ou moins altérée n'a pas été interrompue, la musique palestrinienne se bat à la (brève) ; ce qui donne aux  appelées *fusées*, une allure trés vive. Cette valeur en groupe donne une vraie *fusée de notes*.

J'errais un matin dans l'exquise et mystérieuse cathédrale de Pampelune. Pendant que j'admirais sans me lasser la grille gothique du chœur, la plus belle d'Espagne, et le douloureux Christ du transept, la Messe du Chapitre commen-

çait à l'autel, et en même temps un petit chœur composé de 3 soprani, 2 alti, 2 ténors et 3 basses, débitait au *transcoro* avec une rapidité excessive une Messe en contrepoint. C'était un étrange assemblage de notes, chantées sans beaucoup d'art, mais où je croyais reconnaître des formules palestriniennes. A la fin de l'office, j'interrogeai le maître de chapelle et je fus stupéfait d'apprendre que j'avais entendu la Messe « Iste Confessor », de Palestrina. Habitué à donner au chant palestrinien plus de gravité, je m'étonnai de la rapidité du débit. « La tradition, qu'en faites-vous ? » me répondit-on. « On a toujonrs chanté ainsi à Pampelune. » Et ce maître de chapelle me tendit la musique : la notation était ancienne, en valeur proportionnelle, sans barres de mesure. Je ne pus rien répliquer et l'aventure me donna à réfléchir. Je me souvins alors d'exécutions pareilles à Tolède, Oviedo. Le maître de chapelle me conduisit devant une vénérable armoire toute pleine de Messes anciennes chantées « quand il convient » comme la Messe *Iste Confessor*. Ce « quand il convient » m'intrigua et je crus comprendre qu'aux fêtes solennelles les Messes étaient exécutées avec plus d'ampleur, comme il est d'usage de le faire pour le Chant grégorien — et aussi selon les exigences du vaisseau où l'on chantait. — « Mais les motets, m'écriai-je, les motets de la Semaine Sainte, les exécutez-vous ainsi ? — « Oh ! certes non — on ne peut chanter dans ce mouvement le motet « Veræ langores » de l'immortel Vittoria ! « *Le texte ne le permettrait pas* » — Le texte ne le permettrait pas — tout est là. Le texte seul donne le secret de l'expression, du mouvement, des nuances d'une pièce palestrinienne. Donc, pour les Motets, à cause de leur caractère presque lyrique, nous ne pouvons admettre le débit *recto tono* qu'il faut laisser aux pièces d'un caractère hiératique et formulaire. Chanter avec le sentiment du texte, c'est le sûr moyen de bien interpréter un Motet.

Essayons de résumer les règles d'exécution du chant palestrinien :

1° Apporter un soin tout particulier à l'articulation, à l'accentuation du latin, selon les principes grégoriens.

2° Un *lié* constant est nécessaire dans le chant. Il faut éviter le *martellement* et le *coup de gosier*.

3° Bien rythmer le chant, en accentuant tous les *ictus* des rythmes, généralement indiqués par une syllabe accentuée ou un signe > dans les éditions annotées.

4° Ne considérer les barres de mesures que comme guide visuel pour diviser le chant en parties égales, sans aucun souci d'introduire des retours périodiques de temps fort. *La musique palestrinienne, comme la musique grégorienne, est une musique purement rythmique et non metrique.* Accuser *de parti pris* le 1er temps dans la musique palestrinienne nous paraît une barbarie moderne — tout comme la mensuration du plain-chant.

5° Une grande liberté de débit, beaucoup de souplesse, de légèreté et en général un *mouvement animé*.

6° Se pénétrer du sentiment du texte, presque toujours admirablement exprimé par les maîtres anciens. Le maître de chapelle doit traduire et commenter les paroles latines aux chanteurs avant l'étude de tout motet.

7° Éviter toute affectation, toute exagération de nuances, toute recherche de

l'effet. Nous n'avons pas à parler des difficultés vocales, des obstacles techniques, imaginés par ceux qui sont réfractaires à toute réforme. Ces difficultés n'existent pas. Une voix souple et une attention soutenue suffisent pour la bonne exécution du chant palestrinien.



En terminant, quelques conseils pratiques pour la constitution d'un chœur palestrinien, dans les paroisses qui n'ont pas la ressource d'une maîtrise nombreuse.

En règle générale, le chant figuré, palestrinien ou moderne, doit être exécuté par un groupe de chanteurs distinct de la maîtrise grégorienne. Le style particulier aux deux musiques, les places différentes affectées à chaque chœur : *lutrin*, *tribune*, bien d'autres motifs conseillent cette division. Les maîtres de chapelle savent le trouble qu'apporte au chœur et même à toute la cérémonie, le changement de répertoire pendant l'office. La manipulation précipitée des livres et de la musique amène les mauvaises attaques, une inquiétude générale dans l'exécution : enfin, il faut compter avec l'extrême fatigue du chœur, tenu de chanter successivement les pièces grégoriennes et la musique figurée. Dans les maîtrises aussi, la division du travail est nécessaire. Donc, *au chœur* et *ordinairement* une *Schola grégorienne; à la Tribune* et *exceptionnellement*, aux fêtes intiquées plus haut, une *Sociélé à capella*, composée en grande partie d'amateurs, recrutés et stylés par le maître de chapelle, qui aurait la direction générale des deux groupes.

Dans la formatiou du chœur mixte de la Tribune, il faut de préférence choisir pour les dessus les voix d'enfants. Les chefs d'institution, les maîtres d'écoles ont le devoir d'aider â l'organisation de pareilles sociétés, en facilitant le recrutement des enfants, en les confiant au maître de chapelle pour les répétitions d'ensemble ; rien ne peut mieux développer les facultés musicales des élèves. D'ailleurs, le répertoire une fois établi, les répétitions n'exigeraient que de rares déplacements. — Il est singulièrement plus facile de trouver des voix d'hommes, comme le prouvent les nombreuses sociétés chorales à voix égales, qui figurent aux concours orphéoniques. Pourquoi ne déciderait-on pas les jeunes gens chrétiens à venir chantér à l'église à certaines dates fixées d'après les prescriptions de l'*Ordo* ?

Quand on ne peut pas — absolument — réunir des voix d'enfants, et en particulier dans les paroisses *o*ù il n'y a pas d'écoles libre nous croyons, comme l'a récemment voté le récent congrès de Bordeaux (8[e] vœu) que l'emploi des voix de femmes devrait être toléré — à titre exceptionnel, à la condition expresse que les femmes *ne chantassent jamais dans le sanctuaire, ni ensolo* — mais, pour ainsi dire, impersonnellement, dans une tribune voilée, d'où descend si mystérieusement la polyphonie palestrinienne. Mêlée aux autres voix, la voix féminime perd son accent profane, choquant dans un solo religieux. Il est d'usage de chanter ainsi en Allemagne et en Angleterre. On m'assure qu'en Allemagne certaines tribunes sont disposées d'une façon originale, pour que les hommes et les femmes chantant ensemble soient rigoureusement séparés. Je n'insiste pas sur l'utilité de la cloison, quand le recrutement est fait avec tout le soin nécessaire pour assurer une parfaite tenue du chœur. Mais, certainement, la fondation de sortes de « Confréries de Sainte-Cécile » pour jeunes filles et dames,

dans le but d'exécuter à voix égales ou à voix mixtes le chant figuré, serait à l'heure présente une œuvre très-utile. Répétons encore qu'il faut toujours préférer les voix d'enfants, plus *spirituelles*, mieux *timbrées*, plus *pures*.

En résumé, il faut encourager tout maître de chapelle à constituer, à côté de la maîtrise proprement dite, une société « A Capella » pour l'exécution de la *musique d'Église à l'Église*, et de la *musique religieuse* (Oratorios, Cantates) *aux concerts sacrés*. Une société de ce genre rendra dans tout centre un peu important les plus grands services à l'art religieux. Indépendante de la paroisse, elle participerait à toutes les Fêtes patronales, aux Adorations, Offices exceptionnels. Les jours où la musique figurée ne serait pas exécutée, les choristes répandus dans la nef *rapprendraient* aux fidèles, comme nous le demandions en commençant, à chanter les pièces de l'ordinaire. Et de cette façon le chœur palestrinien servirait aussi la grande cause grégorienne.

Charles Bordes.



## NOS CONCOURS DE MAI ET DE JUIN

Le second Concours pour la composition d'un morceau d'orgue a été relativement plus heureux que le premier. Les pièces ont été moins rares mais elles sont loin d'égaler en nombre, variété et valeur les motets qui nous sont parvenus jusqu'à ce jour. Nous nous étonnons que les travaux pour l'instrument de l'Église par excellence ait donné si peu de résultats. Il est vrai qu'à l'examen des recueils modernes de ces sortes de compositions on est frappé de la pauvreté de l'idée et du caractère anti-liturgique de la plupart de ces pièces. Nous ne saurons donc trop engager les musiciens de métier, toute cette jeune pléiade de créateurs que nous promet le Conservatoire, d'abandonner pour quelques instants la composition de la *Cantate* et de se vouer *exceptionnellement*, si vous le voulez bien, à la composition de la musique pure, de la musique d'orgue et de la musique vocale religieuse. Il est vrai que le grand « *Record* » offert par la *Schola Cantorum* ne séduit pas comme celui du *Prix de Rome*, mais il nous semble, soit dit en passant, qu'une Messe « Alla Palestrina » ou une Symphonie « Alla Beethoven » mériteraient tout autant qu'une Cantate d'être couronnées par l'Institut. Nous ne saurions donc trop recommander à ces jeunes gens l'étude des maîtres de l'Instrument : des Frescobaldi, des Cabezon, des Gabrieli, qui eux ont écrit dans les modalités du plain-chant et de l'incomparable Jean-Sébastien Bach. Les mélodies grégoriennes peuvent, à notre avis, engendrer toute une floraison nouvelle de musique d'orgue si l'on veut bien en approfondir et les modalités et les rythmes. Quoi de plus gracieux et de plus liturgique à la fois en fait de versets d'orgue que l'harmonisation choisie d'un verset alleluiatique, si l'on observe bien les cadences et les repos. L'improvisation sur des thèmes composés de formules grégoriennes accouplées et développées ensuite d'après les exigences de notre musique ne peut donner que des effets très heureux. Il y a là pour l'organiste soucieux de faire du nouveau avec du vieux (ce qui est toujours excellent), de très bonne musique qui nous sortira des « cataclismes à l'orgue, du tonnerre, des chœurs de chèvres, etc., » comme le faisait remarquer avec tant d'humour M. Widor dans la préface du livre de notre collaborateur André Pirro.

Nous avons donné un prix unique à la pièce portant l'épigraphe « X. Y. Z., poste restante, place du Théâtre-Français. » Nous espérons que l'auteur se fera connaître ; car son œuvre, d'une harmonie un peu tourmentée, n'en n'est pas moins très habile-

ment écrite et d'un sentiment mélodique souvent charmant, tout particulièrement dans la première partie et la fin du morceau. Malgré ses qualités de tout premier ordre, cette pièce ne répond pas encore absolument aux désidératas de *la Schola*. Nous voudrions pour l'art religieux, plus de sobriété sous le rapport harmonique et aussi un sentiment grégorien plus accentué.

Avant de terminer nous tenons à reproduire ici le fragment d'un article fort bien fait de la Revue la *Renaissance Idéaliste* de juin 1895, où l'on nous prend à partie à propos de nos Concours. — Voici cette note et aussi notre réponse :

« Toutefois je ne suis guère partisan des Concours qu'organise *la Tribvne de Saint-Gervais* pour la composition de Motets écrits dans l'ancien style. C'est une erreur très répandue de croire que l'expression religieuse réside dans une facture particulière, et qu'il faille, pour être gothique et orthodoxe, composer exclusivement en contrepoint, c'est-à-dire par voie horizontale comme les anciens. Or, on ne peut nier que la composition verticale *par accords*, imaginée beaucoup plus tard, ne puisse fournir des agrégations harmoniques d'une extrême religiosité. Faut-il rejeter ce nouvel élément et les richesses qu'il apporte avec lui ? En musique religieuse, il importe tout d'abord de bannir les *soli*, les modulations extra-tonales et enharmoniques, certaines appoggiatures et altérations d'un caractère trop mondain, qu'il serait facile d'énumérer. Tout cela éliminé, on doit reconnaître que certaines formes de *choral*, note, contre note et d'une carrure précise inconnue à Palestrina et à ses contemporains par suite de leur méthode contrapunctale, peuvent parfaitement avoir place en nos églises, et qu'en les faisant alterner avec le style fugué on peut obtenir un ensemble aussi sévère et aussi austère que les Messes et les Motets d'autrefois.

» Ce n'est pas en prenant servilement les mêmes couleurs que Fra Angelico, qu'on fera de la vraie peinture religieuse, mais c'est en s'animant de son esprit et en rêvant comme lui sous les ogives des cloîtres.

» D'ailleurs M. Bordes lui-même paraît être de mon avis, puisque le jour de la Pentecôte, il a fait exécuter à Saint-Gervais l'*Ave Verum* de Mozart, assez dissemblable de Palestrina.

« G. de G. »

Nous ne voulons, en aucune façon, réprouver la composition *verticale* par accords au profit de la composition *horizontale* par contrepoints, mais nous croyons indispensable de s'astreindre dans ce premier mode de composition à une grande pureté d'écriture, d'éviter toute dissonance non préparée, à la façon des *Chorals* que nous préconise le signataire de l'article, en laissant au *goût* et au *sentiment religieux* du compositeur de discerner de quels accords altérés l'on peut faire usage.

L'abbé Perruchot.

## PIÈCE MISE AU CONCOURS

Pour répondre aux nombreuses demandes de nos sociétaires, nous mettons au concours une pièce à **3 voix égales pour les Saluts** et laissant au concurrent le choix de son texte. Les manuscrits devront être remis avant le 31 août prochain.

L. P.



## LE CONGRÈS DE MUSIQUE RELIGIEUSE DE BORDEAUX

Nous avons lu avec satisfaction le compte-rendu du Congrès de Bordeaux. La doctrine générale qui se dégage de ses vœux est conforme aux principes de notre *Schola* ; c'est un nouveau pas vers la réforme du Chant d'Église. un retour à de plus pures traditions.

Comme nous le faisions pressentir dans notre dernier fascicule, le Congrès de Bordeaux n'a pas été assez préoccupé des moyens pratiques de la réforme. Malgré les avertissements constants de Son Éminence Monseigneur Lecot, on donnait trop de place aux discussions théoriques. Mais, après tout, il est bon que certains systèmes aient été longuement exposés et définitivement jugés.

Le Congrès a fait un accueil assez froid aux défenseurs de l'édition de Ratisbonne. Ils avaient choisi pour exemple un chant funèbre : le *Libera*. Il n'y avait plus qu'à donner l'absoute. Après les assurances formelles de la bouche la plus autorisée, nous pouvons espérer que la question est réglée pour la France, qui, en matière de plain-chant et d'art dit « gothique », a quelque voix au chapitre. Nous extrayons du compte-rendu du *Nouvelliste* de Bordeaux les déclarations si précises faites à ce sujet par Son Éminence :

« 1. Le Saint-Père a déclaré qu'il n'imposera pas à la France l'édition de Ratisbonne.

« 2. En 1900 le privilège de Prestel prend fin et ne sera pas renouvelé, aucun autre ne sera consenti ;

« 3. M. Pustet se désintéresse de la question pour notre pays et renonce à son privilège pour la France. »

Quant à l'école Bénédictine, elle n'avait pas envoyé ses maîtres. Mais, si nous en croyons un remarquable article de *la Croix, l'esprit* était présent et conduisait le cénacle.

Tanquam spiritus vehementis et replevit totam domum.

— On a fait remarquer les communications de M. l'abbé Demars, curé de Chatenet, sur les tétracordes et les modalitis grégoriennes, — sujet à l'ordre du jour et que traite ici même Dom Pothier. On a rendu justice à l'édition Remo-Cambraisienne, celle de toutes les éditions diocésaines qui se rapproche le plus de la version donnée par les manuscrits. *La Croix* semble espérer qu'elle sera substituée à l'édition de Digne dans le diocèse de Bordeaux. Si cet exemple était suivi, nous marcherions vers l'unité désirée. Cambrai n'est pas loin de Solesmes. Le livre de M. Choisnard, que nous recommandions précédemment, est des plus utiles à consulter à ce propos. En attendant, les nombreux diocèses, munis de l'édition de Reims et Cambrai, doivent, autant que possible, corriger les imperfections de leur texte au moyen des règles posées par M. Choisnard et user des procédés d'exécution des Bénédictins.

Jean de Muris.



# MOIS MUSICAL

## DÉPARTEMENTS

**Bordeaux.** Le Congrès de Chant grégorien et de Musique religieuse qui vient d'être tenu dans cette ville, sous la présidence de Son Eminence le Cardinal archevêque, a fait exécuter, pour l'inauguration et la clôture de ces importantes assises musicales, plusieurs morceaux. C'est d'abord la Messe *Æterna Christi munera* de Palestrina et l'*Ovos omnes* de Vittoria. Ces deux chefs-d'œuvres du contre-point vocal au XVIe siècle ont vivement impressionné l'assistance. Voici d'ailleurs, sur cette exécution, quelques détails qui nous sont transmis par notre correspondant de Bordeaux : « Pureté des intonations, sûreté des attaques, observance parfaite du rythme et des » nuances, voilà les qualités maîtresses dont les chanteurs de Notre-Dame ont fait preuve. Les » enfants surtout ont chanté avec une précision remarquable, d'une voix claire, bien posée, et » sans le moindre accroc. Bordeaux possède donc une maîtrise de tout premier ordre, digne de

» ce grand centre artistique, et nous ne saurions trop féliciter M. l'abbé Montein du travail qu'il a » dû s'imposer pour former sa phalange. C'est chose faite, et l'on peut maintenant entendre à » Bordeaux, non-seulement du plain-chant correctement exécuté, mais encore les œuvres de » l'école de Palestrina dans toute leur intégrité et leur pureté.

» M. Kuhn, doyen des organistes de Bordeaux, et depuis 45 ans organiste de la paroisse, a » joué un Offertoire superbe, avec le talent d'improvisateur et la haute conscience artistique qui » sont le propre de ce vénérable maître. »

Au Salut donné pour la clôture du Congrès, le choix des morceaux était peut être moins heureux. L'*O Fons pietatis* d'Haydn reste un médiocre spécimen de musique religieuse. Quant au solo du *Sanctus* de Gounod, bien que « magistralement enlevé » — selon la pittoresque expression du *Nouvelliste* de Bordeaux — par M. l'abbé Sursol, il ne saurait être classé parmi les meilleures inspirations de l'illustre compositeur.

Quoi qu'il en soit, l'intérêt offert par ces séances s'est trouvé augmenté, au point de vue pratique, par les exécutions de la maîtrise de Notre-Dame, qui a donné ainsi la preuve de sa valeur et de la grande intelligence de son chef, M. l'abbé Montein.

Angoulême. — Nous lisons dans le « Charentais » le compte-rendu de fêtes données à la Cathédrale Saint-Pierre pour le Cinquantenaire des Conférences de Saint-Vincent-de-Paul dans cette ville : « Au salut ont été chantés des morceaux empruntés au répertoire des *Chanteurs de Saint-* » *Gervais*, notamment le « *O quam gloriosum* » de Vittoria, remarquablement interprété sous la direction de M. le Chanoine Bisch, maître de Chapelle de la Cathédrale.

## ÉTRANGER

Madrid. — Il vient de se fonder à Madrid, sous les auspices de Monseigneur l'Évêque une association pour la restauration de la Musique religieuse, Établie sur les principes que nous préconisons et qui forment la base de notre *Schola Cantorum*, cette nouvelle Société sera placée sous la direction de M. Pedrell et du R. P. Yriarte, le savant restaurateur grégorien de l'Escurial. La haute conscience artistique de M. Pedrell, que nous nous flattons d'avoir parmi nos correspondants, et la légitime considération qui entoure le célèbre musicologue catalan, sont des garanties des plus sérieuses pour l'avenir de cette association.

A la première audition qui a eu lieu solonnellement à la cathédrale de Madrid, le jour de la fête du Saint-Sacrement, on a entendu la Messe *O quam gloriosum* de Vittoria et la Sequence *Lauda Sion* du même maître, superbe composition, écrite à huit voix, pour deux chœurs et deux orgues ; c'est dans cette œuvre du grand maître qu'apparaît peut-être pour la première fois la réunion de l'orgue à la polyphonie vocale avec cette mention « *ad pulsandum in organis.* » Cette adjonction de l'orgue — instrument polyphonique par excellence, — produit un ensemble des plus majestueux et des plus solennels. On a exécuté également le délicieux *Tantum ergo* (More hispano) de Vittoria, que nous avons publié dans notre encartage de février.

Nous avons sous les yeux la lettre que Monseigneur l'Évêque de Madrid, prenant en mains la haute direction de l'œuvre, a bien voulu adresser à toutes les notabilités musicales d'Espagne, elle témoigne du vif désir du Prélat de voir la musique religieuse revenir aux saines traditions Grégoriennes et Palestriennes. Nous sommes particulièrement honorés de voir que les articles fondamentaux de la nouvelle Schola espagnole, qui sont annexés à la lettre de Sa Grandeur, sont la reproduction exacte de eeux que nous avons formulés en fondant notre *Schola.* Nous espérons que nos Évêques français, dont certains, nous le savons, sont tout dévoués à notre cause, feront un jour de même en prenant la tête du mouvement.

Padoue. — Nous recevons d'Italie les meilleures nouvelles relativement au progrès de la restauration musicale religieuse. Notre vaillant confrère, le maëstro Tebaldini, directeur de la *Seuola Veneta*, publie le programme des exécutions musicales qu'il a données, il ya quelques temps déjà, pour la solennité du centenaire de saint Antoine de Padoue.

Ces importantes solennités ont duré trois jours, et au cours de ces offices la célèbre maîtrise de l'*Antoniana* a fait entendre un grand nombre de pièces de musique religieuse. Le premier jour étant consacré à l'École du contrepoint oral en général, la Messe « Aterna Christe munere » de Palestrina, des motets et des faux-bourdons. Le deuxième jour, aux maîtres anciens ayant appartenu à la basilique Antoniana : Costanzo Porta, Bonifazio Pasquali, Colombani, etc... Le troisième jour étant réservé aux productions d'auteurs modernes qui, comme M. Tebaldini, ont le souci de ne composer que dans un caractère religieux très pur, absolument contraire aux tendances décadentes de la basse école romaine.

Citons, outre M. Tebaldini, son jeune et vaillant confrère de Saint-Pierre de Venise, M. Serosi. MM. Tecrabugio Ravanello, Gallignani, etc. Nous ne saurions trop stipuler cet intéressant mouvement de réforme en Vénétie, qui semble reprendre, après trois siècles, les belles traditions de l'Ecole de Venise qui, tout en étant encore fidèle aux principes des grands maîtres, a donné à la musique moderne un premier essor.

Dans le même journal un grand article est consacré aux fêtes de Lorette où, tandis que le monde musical fêtait les centenaires de Roland de Lassus et Palestrina les « maestrucolo » de l'Italie, s'en donnaient à cœur joie à Lorette. On nous parle du « Tantum ergo » en « tempo di Wolger » de litanie « alla mazurka » et d'une exécution de la *Messe de sainte Cécile* et d'un graduel « *Ave Maria* » de Gounod, nous déplorons la présence de notre maître français parmi les productions de ces « mæstrucolo », en étant obligé d'avouer que la Messe de Sainte Cécile était là plus à sa place que ne l'aurait été la Messe du « Bienheureux de Lassale », dont nous rappellions récemment la belle austérité.

G. de Boisjoslin.

---

**Nécrologie.** — M. Charles DARCOURS. — Nous avons appris avec de profonds regrets la mort de notre collaborateur M. Charles Darcours. En 1891, dés la première tentative de la Maîtrise de Saint-Gervais pour remettre en honneur la musique sacrée des Maîtres du XVIe siècle, M. Charles Darcours, de son propre mouvement, venait interroger M. Bordes sur ses projets, encourager son initiative, lui promettre le précieux appui de la critique musicale du *Figaro*. Cette intervention spontanée et la constante bienveillance du *Figaro* eurent une grande influence sur les résultats favorables d'une entreprise assez hardie, la première Semaine Sainte de Saint-Gervais. Les articles enthousiastes de M. Darcours apprirent à la foule des fidèles et des artistes le chemin de la vieille église du Marais, et révélèrent les œuvres admirables, depuis si longtemps oubliées à Paris, de Josquin, Palestrina, Vittoria. Ce fut l'origine de la fondation, par M. Bordes, de l'association des « Chanteurs de Saint-Gervais » de la « Schola Cantorum », enfin de ce mouvement de réforme qui s'étend aujourd'hui à tous les diocèses de France. Nous pouvons dire que M. Darcours fut un patron de la première heure. Au lendemain de sa mort, nous devions rappeler les services éminents qu'il a rendu à notre cause et offrir à sa mémoire un témoignage de respectueuse gratitude.

P. C.

---

## NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

La pièce que nous donnons dans notre encartage a été primée par le Comité de la *Schola* au Concours de mars dernier; l'auteur est M. l'abbé Boyer, professeur au petit séminaire de Bergerac. Quant aux nuances, je me permettrai de regretter que la deuxième répétition de l'*Intercede* n'ait pas été indiquée plus *pianiszimo* par l'auteur; il y a là une nuance très délicate à obtenir et dans le caractère pénétrant du morceau. Les « Chanteurs de Saint-Gervais » seront heureux de l'exécuter à leur prochaine audition au Salut de clôture de la neuvaine de sainte Philomène, à Saint-Gervais, le 11 août prochain.

C. B.

---

Le Gérant: ROLLAND.

*Imprimerie MOUTAILLIER, 43, rue des Francs-Bourgeois, Paris.*

1re ANNÉE — N° 7 — JUIILLET 1895


# LA TRIBVNE DE ST GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

# Schola Cantorum

| ABONNEMENTS *Sans encartage de musique* | BUREAUX | ABONNEMENTS *Avec encartage de musique (4 pages)* |
|---|---|---|
| France et Colonies.......... 5 fr. | *2, Rue François-Miron* | France et Colonies......... 8 fr. |
| Étranger (Union postale).... 6 fr. | PARIS | Étranger.................. 10 fr. |
| Le Numéro **50** c. | | Le Numéro **1** fr. |


SOMMAIRE



## ÉTUDE GRÉGORIENNE

### Le Mode des Récitatifs



TOUT ce qui dans un chant peut servir à le caractériser peut aussi servir à le rapprocher ou à le différencier d'un autre, par conséquent à le classer.

Au point de vue du développement mélodique plus ou moins étendu ou restreint donné au chant, nous avons distingué les récitatifs simples, dont les uns se poursuivent sur une même corde et les autres présentent quelques variations : variations tantôt légères, tantôt plus accentuées, ou plus ornées, allant parfois jusqu'à donner de vraies phrases musicales : puis les récitatifs psalmodiques simples ou solennels, en rapport avec le caractère des morceaux de chant auxquels ils appartiennent et qui font corps avec eux : enfin les chants proprement dits, dont les uns, comme les *Introïts* et les *Communions*, sont assez sobres de neumes, les autres, au contraire, comme les *Graduels* et certains *Offertoires*, sont enrichis de traits purement mélodiques, plus ou moins fréquents et plus ou moins prolongés.

Au point de vue de la composition mélodique elle-même, différent doit être le classement. Celui-ci aura pour base, non, comme tout à l'heure, le plus ou moins de richesse de la mélodie, mais le caractère que lui donnent :

1° L'échelle sur laquelle la mélodie est établie ;

2° Les cordes qui, dans cette échelle, sont touchées de préférence, et qui pour cela sont appelées cordes modales ;

3° Parmi ces cordes préférées, celles qui sont plus particulièrement privilégiées, en ce que c'est sur elles ou autour d'elles que la phrase musicale, surtout dans les parties récitantes, aime à se dérouler ; ce sont les *dominantes*, qui peuvent être multiples, car on peut rencontrer telle dominante spéciale à telle phrase, distincte de la dominante principale qui est celle de la pièce entière ;

4° Les cordes sur lesquelles les phrases viennent de préférence tomber et se reposer, et parmi ces cordes *de cadence*, celle qui sert de finale au morceau, la seule du reste qu'il faille connaître pour déterminer le mode des compositions musicales proprement dites.

Les chants qui ont même échelle, mêmes cordes modales, surtout même dominante et même finale, ont le même caractère mélodique, la même manière d'être, sont du même Mode.

Ces divers éléments n'ont pas néanmoins tous la même importance dans le classement des modes de plain-chant.

Dans les récitatifs, dont nous avons d'abord à nous occuper pour en rechercher les modes, ou plutôt le mode (car nous verrons qu'il n'y en a qu'un pour tous), ce qu'il faut examiner, c'est d'abord la dominante principale ou corde de récitation, puis les dominantes secondaires : il n'y a pas ici d'autres cordes modales ou caractéristiques. L'échelle ensuite est à étudier ; mais la finale n'a rien d'obligatoire dans les récitatifs : elle peut varier, sans que le mode soit changé.

Ce mode des récitatifs est, comme nous venons de le dire et comme nous allons le voir, le même pour tous, parce que dans tous se rencontrent et la même dominante, et la même échelle.

Tout récitatif suppose d'abord une corde de récitation placée dans le *medium* de la voix du chanteur ; celui-ci, soit à cause de la nature même de sa voix, soit pour un motif quelconque, peut sentir le besoin de chanter ou plus haut ou plus bas que la *mèse* normale ; ceci importe peu, car le ton qu'il prend n'influe en rien sur le caractère modal de son chant. C'est la distance relative des sons et non leur hauteur absolue qui produit la mélodie. Pourvu que les intervalles entre chaque son demeurent ce qu'ils étaient, la mélodie, quel que soit le ton sur lequel on la chante, reste la même.

Un récitatif qui se tient constamment sur la dominante ne se rapporte à aucun mode musical ; il n'a de commun avec le chant que ce soutien plus marqué, cette ampleur du son qui caractérise la voix chantante, mais ne donne pas pour cela une mélodie. Le récitatif commence seulement à devenir musical, lorsque par des inflexions soit descendantes, soit ascendantes, la voix quitte au moins de temps en temps la corde de récitation.

Dès lors que l'on fait entendre ainsi en récitant plusieurs sons différents, distants entre eux d'un ou de plusieurs degrés, ces sons et ces degrés répondent à une échelle musicale quelconque, ayant ses tons et ses demi-tons à des places régulières. Rien n'empêcherait, même dans les simples récitatifs, de varier,

comme on le fait dans les chants proprement dits, l'échelle sur laquelle se font les diverses inflexions de voix. Toutefois, si nous recherchons, non ce qui est possible, mais ce qui existe, nous rencontrons, comme déjà nous l'avons dit, dans les liturgies grégorienne, ambrosienne et mozarabe, des récitatifs dont les inflexions, sans se ressembler toujours, appartiennent pour la plupart à la même échelle ou dérivent d'une forme plus ancienne qui s'y ramène.

Cette échelle commune à tous les récitatifs se compose de deux tétracordes, l'un descendant, pour les inflexions diverses qui, partant de la corde de récitation, servent à marquer les divisions de la phrase, et pour ainsi dire à la ponctuer ; l'autre, ascendant, pour les mouvements mélodiques qui s'élevant au-dessus de la dominante ont pour but et pour effet de mieux accentuer le récit. Dans l'un comme dans l'autre de ces deux tétracordes, la suite des intervales est celle qu'a dictée la nature avant toute préoccupation d'art et tout artifice de composition.

Étudions d'abord le tétracorde descendant ou de cadence. Le premier degré au-dessous de la dominante pourrait être un demi-ton ; mais le demi-ton venant ainsi sans préparation semble à l'oreille un intervalle diminué, altéré ; il a quelque chose de triste et de mou ; tandis que le ton plein, au contraire, arrive ici tout seul, sans effort ni affectation, d'une façon naturelle, franche et ferme. L'intervalle qui vient ensuite en continuant de descendre sera, pour la même raison, un ton plein, et non un demi-ton. Celui-ci pourra et devra même paraître, mais seulement au degré suivant. On remarquera qu'après deux tons pleins il arrive de lui-même et ne produit plus alors l'impression de mollesse, de constriction et d'altération qu'il présente ailleurs ; il est ferme et n'a plus rien de plaintif. Le tétracorde naturel, en descendant de la dominante, est donc celui-ci : *la sol fa mi.*

Le tétracorde ascendant ou d'accentuation va se former et s'expliquer de la même manière : lui aussi sera composé d'un ton, d'un ton et d'un demi-ton ; mais dans l'ordre inverse, puisqu'ici on monte au lieu de descendre. Le point de départ ne sera plus ici la note de récitation, mais la note au-dessous. La raison en est simble. Dans les récitatifs on repose la phrase plus nécessairement et et plus souvent qu'on ne l'accentue. Le mouvement de cadence a donc la priorité sur celui d'accentuation ; et la combinaison des deux mouvements exige que l'on tienne compte au moins du premier degré de cadence, pour déterminer les degrés d'ascension ; d'autant que cette note voisine de la dominante a aussi pour fonction, en se balançant avec elle (*la sol la sol la*, etc.), d'adoucir très heureusement la rigueur du *recto tono*. Le tétracorde ascendant naturel sera donc : *sol la si ut*, qui, réuni au tétracorde descendant, donne l'échelle suivante :

ut
si — tétracorde d'accentuation : ut, si, la, sol
la la
sol sol
fa
mi
tétracorde de cadence : la, sol, fa, mi

Telle est la gamme naturelle et pour ainsi dire spontanée de la récitation. Et de fait, comme nous l'avons remarqué, c'est sur cette gamme que sont notés les récitatifs simples que nous avons donnés dans notre tableau d'exemples (1). A

ceux-là, nous aurions pu ajouter le chant de la Préface et de l'*Exsultet*, et celui du *Te Deum*.

Quand le récitatif, sous l'impression du sentiment lyrique, se développe et s'accentue davantage, comme dans le cas de la Préface et surtout de l'*Exsultet*, l'échelle se complète par l'addition d'une ou de deux notes, soit en haut soit en bas ; de plus, la corde supérieure du tétracorde d'accentuation, en se maintenant plus fréquente et plus continue devient, pour une partie des phrases, note de récitation. C'est ainsi que dans la Préface et dans le *Te Deum ut* et *la* se partagent le rôle de dominante. Si, d'un autre côté, le repos de la phrase se fait tantôt sur la dominante elle-même, *la,* tantôt sur la sous-dominante, *sol,* d'autres fois sur la note inférieure du tétracorde de cadence, *mi*, nous ne devons pas nous en étonner : dans les récitatifs, avons-nous dit, les finales ne sont soumises à aucune règle ; et de fait, avec des formules mélodiques semblables, appartenant à la même échelle, nous voyons que toutes les notes du tétracorde de cadence sont susceptibles de devenir finales. Le *fa*, troisième du tétracorde, totalement évité comme à dessein dans la plupart des récitatifs, est lui-même final dans plusieurs, comme dans le ton simple du *Credo* (*Liber Gradualis, Credo 1*).

L'échelle complète des récitatifs, telle qu'elle résulte naturellement, comme nous l'avons expliqué, de la réunion des deux tétracordes, l'un de cadence, l'autre d'accentuation, renferme le fameux triton, que l'on dit devoir être exclu du plain-chant. Il faut savoir que cette exclusion n'a rien d'absolu ; et même les anciens n'en parlent pas : avec leur manière plus légère et plus libre de chanter, bien différente de la façon lourde et embarrassée des chantres actuels, l'effet de triton n'existait pas ; la relation entre le *si* et le *fa* se trouvait dissimulée. Le choc que ces deux notes ennemies produisent en se rencontrant, mais seulement lorsqu'elles sont trop accusées par un appui intempestif de la voix, est à peine sensible avec une bonne exécution de chant ; l'oreille éprouve bien une petite surprise, mais passagère, qui la réveille sans la blesser. Dans les récitatifs, le danger d'une fâcheuse rencontre existe à peine, puisque le *fa* et le *si* appartiennent à des tétracordes différents ayant chacun un rôle distinct.

Néanmoins dans certaines liturgies, autre que la liturgie grégorienne, qui, elle, a mieux conservé intactes les formes primitives et normales des récitatifs, on voit que soit le *fa*, soit le *si,* se trouve parfois altéré. Tantôt c'est le premier qui se trouve haussé par le dièze, tantôt c'est le second qui est baissé par le bémol. Si l'une ou l'autre de ces deux altérations devient constante dans la pratique, alors dans la notation le chant se transpose. C'est ce que nous remarquons, par exemple, dans le chant ambrosien de la préface et du *Te Deum*, dont l'échelle a été abaissée d'un degré, par suite de l'introduction du *fa* ♯, à une époque que nous n'avons pas ici à rechercher. *La sol fa mi* est d'abord devenu dans la pratique : *la sol fa* ♯ *mi ;* puis dans l'écriture ou la solmisation : *sol fa mi ré*. Ces deux derniers tétracordes, différents l'un de l'autre, si l'on a égard au *ton*, sont identiques pour le *mode ;* et c'est le mode qui seul est à considérer, puisque l'exécutant est libre de prendre le ton qui lui convient, et que le ton choisi n'influe en rien sur la mélodie : c'est la même toujours, le même air, le même chant, pourvu que les intervalles des sons demeurent les mêmes. Il y a eu d'abord altération, puis transposition ; l'altération seule a

changé le mode ; la transposition a consacré le changement, sans en introduire réellement un nouveau.

Il n'est pas inutile de remarquer au sujet du tétracorde *la sol fa mi*, tétracorde primitif et normal de la récitation modulée, que l'échelle générale des sons, telle qu'elle a été construite par les théoriciens de l'antiquité et reproduite par ceux du moyen-âge, se compose de ce même tétracorde plusieurs fois répété au-dessus et au-dessous d'une corde moyenne appelée par eux la *mèse*. Dans cette répétition il y a tantôt conjonction, tantôt disjonction : conjonction, si la note finale d'un tétracorde sert d'initiale au suivant ; disjonction, si finale et initiale se touchent, mais ne sont pas identiques. Le tétracorde, lui, est toujours semblable.

Il est, ce nous semble, impossible de méconnaître le rapport qui existe entre la manière dont s'est formée, comme nous l'avons expliqué, l'échelle de récitation, avec son tétracorde naturel, et avec sa dominante lui servant d'axe et de pivot, et la façon dont les anciens ont construit la gamme générale des sons, composée du même tétracorde, se repétant plusieurs fois et se rapportant toujours au centre de tout le système, à la mèse du chant, qui précisément se trouve, non sans raison, être la même note que la mèse ou point central de la récitation.

Dom Joseph Pothier.



# LETTRE PASTORALE SUR LE CHANT D'ÉGLISE

DE

## Son Éminence le Cardinal Joseph SARTO, Patriarche de Venise

Les fêtes centenaires que nous avons récemment célébrées dans notre basilique de Saint-Marc, et qui, à tous les titres, ont été bénies de Dieu, me présentent l'occasion opportune d'attirer votre attention sur un sujet de souveraine importance provoquant la sollicitude aussi bien du Patriarche que de tous ceux qui ont justement à cœur l'honneur de la religion et la sanctification des âmes. Je veux parler du *Chant d'église*.

Conformément à la doctrine traditionnelle des Pères de l'Église, aux Canons des Conciles, aux Bulles des Papes, aux Décrets disciplinaires de la Sacrée Congrégation des Rites et à la nature même des choses, la sainte Eglise n'admet dans sa liturgie que ce chant et cette musique qui correspondent pleinement soit à la *fin générale* de la liturgie même, qui est l'honneur de Dieu et l'édification des fidèles, soit à la *fin spéciale* du chant et de la musique sacrée, qui est d'exciter par le moyen de la mélodie les fidèles à la dévotion, et de les disposer à recueillir en eux-mêmes avec un plus grand empressement les fruits de la grâce qui sont propres aux Saints mystères célébrés avec solennité.

Par conséquent, la musique sacrée, par son étroite union avec la liturgie et avec le texte liturgique, doit participer en un souverain degré aux qualités qui sont propres de ce texte, et que l'on peut réduire à ces trois principales : la *sainteté*, la *dignité de l'art* et *l'universalité*.

L'Eglise a constamment condamné tout ce qui dans la musique sacrée est léger, vulgaire, trivial ou ridicule, tout ce qui est profane et théâtral soit dans

la forme de la composition, soit dans la manière dont les exécutants la rendent: *Sancta sanctè.*

En tout temps, elle a attribué une grande valeur dans sa musique aux principes de l'art véritable, en quoi elle a excellemment mérité de la civilisation ; car, c'est à l'influence bienfaisante de l'Église que l'art doit ses développements progressifs à travers les siècles et ses perfectionnements dans ses divers systèmes. — Enfin, l'Église n'a cessé de regarder à l'universalité de la musique qu'elle prescrit, en vertu de ce principe traditionnel que de même que *la croyance est unique, ainsi doit être unique la forme de la prière, et, autant que possible, unique aussi la règle du chant.*

Or, l'Église a su créer et proposer un double genre de musique qui correspond pleinement à ces trois qualités indiquées de la musique sacrée.

Le premier est le chant strictement liturgique, c'est-à-dire le chant grégorien, que l'Église romaine, ainsi qu'il consiste d'une tradition déjà douze fois séculaire, a reçu du grand pape saint Grégoire, et répandu uniformément en même temps que sa liturgie dans toutes les églises du monde ; chant qui par *la sainteté* de son origine et de ses formes est le seul que l'Église propose comme vraiment sien et partant le seul qu'elle accepte et impose dans ses livres liturgiques ; chant qui, en tant qu'*œuvre d'art*, a toujours provoqué et provoque encore l'admiration profonde de tous les hommes versés dans la culture et la science musicales, et qui est tellement supérieur à tous les goûts privés et nationaux, que le monde entier l'a toujours accueilli et l'accueille encore comme une musique vraiment *universelle*. C'est pourquoi, même sans le secours de la mesure ou du rythme modernes, il offre aux esprits intelligents et impartiaux un tel caractère de grandeur, une harmonie si pleine de noblesse et une si féconde variété de sentiments même en répétant ses mélodies, qu'il répond en perfection aux sentiments de la nature.

L'autre genre est celui de la polyphonie classique, particulièrement propre à l'École romaine, laquelle, au XVIe siècle, atteignit le sommet de sa perfection par le travail de Pierre-Louis de Palestrina, et continua ensuite dans ce même siècle et dans les deux suivants à produire des compositions d'une si excellente valeur liturgique et musicale, qu'elle provoque depuis lors jusqu'à nos jours, malgré les progrès de la musique moderne, l'admiration de l'univers entier.

Cette polyphonie classique, en s'inspirant du chant grégorien, a dans ses formes un caractère de sainteté et de mysticisme si éclatants, que l'Église l'a toujours proclamée convenable dans ses temples, et la seule vraiment digne d'y figurer à côté du chant grégorien. Sa valeur comme œuvre d'art étant souveraine, elle appartient à ce titre, non moins que le chant grégorien, au patrimoine universel de toutes les nations.

Voilà pourquoi la Sacrée Congrégation des Rites, par son Règlement du 24 novembre 1884 et par celui du 6 juillet 1894, en constatant comme une extrême inconvenance que dans les fonctions liturgiques se soient introduites certaines formes musicales qui déshonorent la sainteté du temple, non seulement les a condamnées, mais a fait aux Ordinaires un commandement spécial de s'occuper de la musique sacrée, et leur a intimé d'user des peines ecclésiastiques pour obtenir que toute musique profane soit bannie des églises.

Or, c'est bien dans ce genre qu'est composé le style théâtral, qui a pris une si grande vogue en Italie, dans le cours de ce siècle.

Il ne présente absolument rien qui rappelle ni le chant grégorien, ni les formes plus sévères de la polyphonie. Son caractère intrinsèque est la légèreté sans réserve. Sa forme mélodique, bien que très agréable à l'oreille, est doucereuse à l'excès, son rythme est celui de la poésie italienne dans ses formes les plus dansantes. Son but est le plaisir des sens, et, par suite, il ne vise que l'effet musical, lequel devient en effet d'autant plus agréable à l'oreille du vulgaire qu'il est plus maniéré dans les pièces des solistes et plus brillant dans les chœurs. Sa marche est le maximum de ce qu'on appelle *conventionalisme* et qu'on constate soit dans la composition et la trame de ses divers morceaux, soit dans l'ensemble de ses divisions, savoir : l'air de basse, la romance du ténor, le duo, la cavatine, la cabalette et le chœur final, tous morceaux de *convention*, qui ne peuvent jamais faire défaut. — Et n'ajoutons point que trop souvent on prend ces mêmes mélodies théâtrales pour les accommoder sottement aux textes sacrés ; que, plus souvent encore, on en compose de nouvelles, mais toujours dans la manière du théâtre ou formées de réminiscences de motifs venus toujours de là, réduisant ainsi les fonctions les plus augustes de notre sainte religion à des représentations profanes, changeant l'église en théâtre, profanant les mystères de notre foi au point de mériter les reproches du Christ aux profanateurs du temple de Jérusalem : *Ma maison est la maison de prière, et vous, vous en avez fait une caverne de voleurs.*

Ce n'est pas à dire que l'Église, par ses dernières prescriptions, n'autorise seulement que le Chant grégorien ou le Chant polyphonique d'un caractère purement ecclésiastique et défende absolument toute production moderne. Non! Cette mère du vrai progrès n'empêche pas que même notre siècle ne s'enrichisse d'œuvres propres de musique sacrée, pourvu que les nouvelles productions, comme nous en possédons déjà un bon nombre, rivalisent avec les anciennes de parfait style religieux ; et qu'enfin pour toujours soient chassées de nos temples les musiques impures et bruyantes du théâtre : *toute musique vocale et instrumentale de caractère profane*, dit le Règlement liturgique.

Je sais bien que les adversaires du vrai Chant ecclésiastique ne manquent pas de présenter des argumeuts afin de se maintenir dans leur déplorable obstination ; mais, pour les réfuter, il suffira de les exposer.

Le premier argument, c'est la grande estime dont jouissent quelques compositeurs, car quelques-uns sont de fervents catholiques et ont écrit leur musique avec esprit de piété et en s'efforçant de donner *musicalement* une meilleure expression aux paroles du texte sacré. Mais si cela suffit à excuser ces maîtres, cela ne suffit pas à sauver leurs compositions. Ils n'ont pas aperçu le faux contact qui les emportait avec lui, et ils ont cru de bonne foi que toute forme musicale, pourvu qu'elle fut capable d'exprimer de quelque manière le sens des paroles, pouvait, par cela seul, être employée même dans l'église.

Un second argument, c'est la grande facilité que l'on trouve, en exécutant les musiques modernes, d'obtenir des effets très importants avec peu de moyens. De fait, il suffit de deux ou trois voix de solistes pour enfiler l'un après l'autre des solos, des duos, des trios, et, avec quelques voix fortes, dans des chœurs qui servent d'intermède et de finale, les musiques même très longues, sont rapidement préparées. Mais que telle facilité d'exécution ne justifie pas assez le manque presque absolu de caractère sacré qui se remarque dans cette musique non liturgique ; d'autant plus qu'avec les mêmes moyens on peut avoir des

musiques également faciles, mais convenables, moins assourdissantes par leur tapage et plus conformes à l'esprit de l'Église.

Un autre ennemi de la musique sacrée, c'est le plaisir qui résulte d'un goût dépravé. On ne peut nier, en effet, que les musiques profanes, avec leur peu difficile compréhension, et surtout leurs allures rythmiques, sont d'autant plus agréables qu'est moindre dans l'auditeur la vraie et bonne éducation musicale. Aussi, dit-on, ces musiques plaisent au peuple; et l'on a le courage d'assurer que si l'on modifiait ou si l'on supprimait ce style dans l'église, ou diminuerait la fréquence des fidèles aux offices liturgiques. Mais, sans remarquer que le seul plaisir n'a jamais été un critérium légitime pour juger des choses sacrées, et qu'il n'y a pas à seconder le peuple dans les choses non bonnes, mais à l'élever, je dirai que l'on abuse trop de ce terme, *le peuple,* lequel dans le fait, se montre bien plus sérieux et plus pieux que l'on ne le croit d'ordinaire, goûte bien les musiques vraiment sacrées et ne laisse pas de fréquenter les églises où elles s'exécutent. Et une preuve éclatante n'a-t-elle pas été donnée pendant ces fêtes centenaires dans la basilique patriarcale de Saint-Marc, où, pendant les quatre jours continus qu'on y a exécuté de la musique sacrée, dans toute la rigueur des mots, ou du plain-chant grégorien, ou de la polyphonie palestrinienne, le peuple y est accouru plein d'enthousiasme et de dévotion; et non seulement les éminents prélats qui l'honoraient de leur présence, mais aussi des maîtres compositeurs distingués de musique profane, n'ont pas dédaigné de louer et de publier dans les journaux leur admiration pour les harmonies sublimes du chant ecclésiastique sacré et artistique si bien fait pour nous élever au-dessus des misères de cette terre et nous faire goûter d'avance les beautés des chants du Ciel. (*A suivre*).



## NOS CONCOURS DE JUIN ET DE JUILLET

L'examen des dix *Tantum ergo* qui nous ont été adressés, parmi lesquels il en ressortait un certain nombre répondant particulièrement à nos principes, n'a pas toutefois réuni l'ensemble des qualités nécessaires pour justifier une première récompense. Le choix du jury s'est porté sur celui de M. l'abbé Chassang, d'Avignon, qui témoigne d'un sentiment religieux très grand et de connaissances très approfondies du style des anciens maîtres; un second prix lui à été décerné. Nous signalons parmi les pièces remarquées le *Tantum* de M. l'abbé Roure, d'Avignon, plein de promesses, et celui de M. Paul Jumel qui, s'étant astreint à enjoliver de contre-points le thème grégorien, est forcément tombé dans une recherche purement archaïque qu'il y aurait danger à trop encourager, malgré les qualités très sérieuses de l'écriture.



Notre Concours pour la poésie d'un Cantique à l'Eucharistie ou à la Sainte Vierge, reste ouvert jusqu'au 1er Septembre, les manuscrits reçus n'étant pas de nature à justifier l'octroi des récompenses.



Nous mettons au Concours pour le mois de Juillet un **Kyrie** à trois ou quatre voix

avec ou sans accompagnement d'orgue. Les manuscrits devront nous être adressés jusqu'au 15 septembre.



L'auteur de la pièce d'orgue primée à notre dernier Concours s'est fait connaître. Nous sommes très heureux de donner à nos lecteurs le nom de ce très sérieux musicien, élève du regretté maître César Franck et l'un des compositeurs les plus militants de la jeune école française: M. Pierre Onfroy de Breville.

L. P.



## LE CONGRÈS DE MUSIQUE RELIGIEUSE DE RODEZ

Nous avions eu le vif regret de ne pouvoir assister au Congrès de Bordeaux, dont les lecteurs de la *Tribvne* connaissent déjà les excellentes résolutions. Le Congrès de Rodez, auquel nous avons eu la grande joie de prendre part, a dépassé toutes les espérances que nous avait fait concevoir un programme parfaitement tracé au point de vue des réformes pratiques. En lisant les vœux, que nous publions plus loin, nos Sociétaires constateront que ce sont les principes mêmes de notre *Schola* qui ont été acceptés et approuvés par le Congrès tout entier.

Dans quelques mois, quand les vœux seront réalisés dans le diocèse de Rodez, comme a daigné nous le promettre son Eminence le Cardinal Bourret, on pourra juger des résultats décisifs préparés par le Congrès.

Parmi les communications lues aux séances, nous voulons signaler particulièrement celles concernant la *pratique* du chant dans les églises, les séminaires et les maisons d'éducation. M. Fort, curé du diocèse de Montpellier, a présenté des observations très intéressantes sur l'exécution du Chant grégorien dans les petites paroisses. Au même sujet, M. Vincent d'Indy a fait part au Congrès de l'extrême plaisir qu'il a eu de découvrir dans les Vosges un petit village, où les enfants et les jeunes filles, dirigés par un vicaire de la paroisse, chantent purement le Chant grégorien. De tels exemples font justice de cette légende qui présente le Chant grégorien exécuté selon la méthode bénédictine comme une sorte d'art fermé, impraticable, *anti populaire*. Les exécutions de Rodez, sur ce point, ont apporté les meilleures preuves. Quelques heures de préparation ont suffi aux RR. PP. Bénédictins pour former un chœur improvisé. Il en a été de même pour le Chant palestrinien et les exécutions de la cathédrale et de Saint-Amans, préparées sans doute à la hâte, ont fait davantage pour la diffusion du chant figuré que la communication accueillie avec tant de bienveillance par le Congrès. Nous laissons à notre collaborateur, M. de Boisjoslin le soin de rendre compte de ces auditions. Nous voulons constater seulement qu'à Rodez, dans une ville ou le Chant palestrinien n'est pas traditionnellement en usage, un chœur de deux cents cinquante voix, fournies par les seules maisons d'éducation, a exécuté très correctement la *Missa brevis* de Palestrina et qu'au Salut de clôture, que j'avais l'honneur de diriger, un groupe d'ecclésiastiques et d'enfants de chœur a chanté, après trois répétitions, tout un ensemble de motets palestriniens — et de façon a conquérir la foule des fidèles à cette musique nouvelle. Nous livrons ces faits à la méditation des maîtres de chapelle, qui considèrent la musique palestrinienne comme *inchantable* même pour des chœurs organisés.

Après ces concluantes épreuves, le diocèse de Rodez ne s'arrêtera pas dans une si bonne voie. Les vœux du Congrès seront *réglementés*. Une *Commission du chant ecclésiastique*, instituée par le Cardinal, entièrement composée de prêtres, sera chargée de veiller à l'exécution de la musique sacrée dans les paroisses et les institutions. Les

moyens d'action et de propagande seront : 1° une *Société de Sainte-Cécile*, se rattachant par ses principes à *La Schola Cantorum*, et créant des groupes dans chaque ville importante du diocèse ; 2° une Publication sous forme de plaquette encartée dans les revues ou semaines religieuses ; 3° des Cours gratuits et des Concours de Solfège et de Chant grégorien ; 4° de grandes Exécutions annuelles aux offices pontificaux de la Cathédrale avec les éléments offerts par les séminaires et les institutions, comme celles qui ont été organisées à l'occasion du Congrès. La Commission choisira les œuvres à exécuter et établira peu à peu le répertoire de Musique grégorienne et figurée. Avec une telle méthode nous verrons bientôt revivre des formes d'art incomparables, qui ont gardé après tant de siècles une grâce merveilleuse. Nous savons par expérience quel attrait les enfants trouvent à l'étude de la Musique palestrinienne.

Quant au Chant grégorien, il est temps de le rendre au peuple qui n'en a pas encore perdu le sens. Les simples comme les... raffinés sont ravis par les mélodies du Graduel et des *Variæ Preces*.

Les vœux du Congrès ont été rédigés sous forme de supplique à NN. SS. les Évêques de France. Les congressistes ont espéré qu'ils seraient entendus par tout l'épiscopat français, comme ils ont été accueillis par Son Éminence Mgr Bourret dont nous ne saurions trop louer la haute intelligence du Chant Sacré.

Avant de terminer ces notes rapides, nous voulons citer parmi les plus importantes communications faites au Congrès : Une conférence savante et pleine de vues neuves sur le *Cursus* par Dom Mocquereau ; une lecture remarquable de l'abbé Vigourel sur l'exécution du plain-chant ; une causerie très pratique sur le rôle de l'orgue dans la liturgie, par M. Guilmant ; une étude attrayante de M. l'abbé Servières sur le cantique ; un rapport sur l'emploi de la musique figurée dans les offices liturgiques que nos lecteurs ont trouvé dans notre dernier numéro, etc., etc.

Les séances étaient régulièrement suivies par une très nombreuse assistance composée en grande partie de prêtres, près de deux cents ecclésiastiques venus de tous les diocèses du midi.

Nommons parmi les Congressistes : les RR. PP. Dom Mocquereau et Dom Delpech de l'abbaye de Solesmes ; le R. P. Comire S. J. ; M. l'abbé Vigourel, directeur du Chant au Séminaire Saint-Sulpice de Paris ; M. l'archiprêtre de Villefranche ; M. l'abbé Brau, directeur au Grand Séminaire de Tarbes ; M. l'abbé Vigouroux, directeur au Grand Séminaire de Nîmes ; M. l'abbé Massip, organiste de la Dalbade de Toulouse ; M. l'abbé Nouguès, maître de chapelle de la Métropole de Toulouse ; M. l'abbé Grosso, maître de chapelle de Saint-Joseph de Marseille ; M. l'abbé Perruchot, maître de chapelle de N.-D. des Blancs-Manteaux de Paris ; M. l'abbé Faylide, maître de chapelle de la Cathédrale de Clermont-Ferrand ; M. l'abbé Boyer, maître de chapelle du Petit Séminaire de Bergerac ; M. l'abbé Roure, d'Avignon ; M. l'abbé Demars, de Limoges ; M. l'abbé Mathieu, de Toulouse ; MM. le Maître de chapelle de la Cathédrale de Fréjus et le Directeur de la *Revue du Chant grégorien*, de Grenoble ; M. Debat-Ponsan, organiste de la Daurade de Toulouse, etc., etc.

Nous tenons à exprimer la reconnaissance de tous les congressistes et tout particulièrement du comité de la *Schola Cantorum* à M. le chanoine Ginisty, secrétaire particulier du Cardinal-Évêque pour l'intelligente initiative dont il a fait preuve dans l'organisation du Congrès et pour la haute courtoisie avec laquelle il a accueilli ses hôtes. Grâce aux soins des dignitaires de Rodez la bonne graine semée lèvera bientôt.

Charles Bordes.



# NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

## Hymne : AVE MARIS STELLA

Versets pour Orgue, par FRESCOBALDI

(CONSEILS D'EXÉCUTION)

Girolamo (Jérôme) Frescobaldi, célèbre organiste italien, naquit à Ferrare vers 1587 ou 1588, selon Fétis, et fut un des plus savants organistes du XVII$^{e}$ siècle. D'après le même auteur, l'époque de sa mort ne peut être déterminée avec précision, mais on a la certitude qu'elle n'eut pas lieu avant 1655, puisque Froberger, qui s'était rendu à Rome pour prendre de ses leçons, ne retourna en Allemagne qu'à la fin de 1654.

L'effet que produisait son talent excitait la plus vive admiration parmi les Romains. Dans un discours *Sur la Musique de ce temps*, inséré parmi les œuvres de Jean-Baptiste Doni (tome II, p. 239) et daté du 16 janvier 1640, Della Valle dit que Frescobaldi était un *Hercule* placé dans Saint-Pierre, et qu'il frappait d'étonnement tous ceux qui l'entendaient. (Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, tome III).

Ces éloges ne nous paraissent nullement exagérés si nous lisons les magnifiques versets sur l'*Ave Maris Stella* que nous publions aujourd'hui, car ces pièces sont admirables. Elles sont tirées du deuxième livre : *Toccata d'Intavolatura* publié à Rome chez Nicolo Borbone en 1616 ; gravées sur cuivre, elles sont écrites sur deux portées de six, sept et huit lignes, ce qui en rend la lecture fort pénible. La marche de chaque partie n'est pas indiquée clairement, et nous avons cru devoir ajouter, dans le courant des morceaux, des silences et des notes à l'unisson qui font mieux comprendre la disposition des voix.

Dans l'édition originale, chaque mesure se compose de quatre blanches que nous remplaçons par quatre noires afin de faciliter la lecture par une écriture plus moderne.

Nous avons indiqué, entre parenthèses, les endroits où la Pédale peut être employée, car nous pensons que l'auteur ne s'en servait pas pour jouer ses compositions, la construction des pédaliers italiens ne permettant guère d'exécuter une partie réelle de pédales. Nous donnons aussi la registration.

Comme toute bonne musique d'orgue, ces pièces demandent un jeu bien lié ; elles peuvent également se jouer sur l'Harmonium, le **1$^{er}$** et le **4$^{e}$** Verset avec le grand jeu, le **2$^{e}$** avec les n$^{os}$ 1 et 4, le **3$^{e}$** avec le n$^{o}$ 1. Le tout, sans le registre d'expression qui affadirait cette musique si noble et qui se suffit à elle-même.

Alex. GUILMANT.



# CURIOSITÉS MUSICALES

Aux détracteurs de la musique des Maîtres primitifs des XV$^{e}$ et XVI$^{e}$ siècles, à ceux qui leur refusent l'émotion religieuse, nous offrons les deux dédicaces

suivantes extraites dé la savante étude de notre collaborateur espagnol, M. Felipe Pedrell, traduites et publiées par lui en tête du fascicule de l'*Hispaniæ Musicæ Sacræ,* consacré au maître Sevillan : *Francisco Guerrero.*

On pourra juger du sentiment dont s'inspirait Guerrero dans la composition de ses Motets et de l'ardeur de sa foi, que partageaient les grands Maîtres de son temps, les Moralès, les Vittoria, et particulièrement l'immortel pénitent de Saint-Philippe-de-Neri, le grand Palestrina.

**1584. — Liber Vesperarum | Francisco Guerrero | Hispalensis | Ecclesiæ Magistro auctore | In Roma ex officina Dominici Bassæ apud Gardarnum. — 1584.**

DÉDICACE

Aux très illustres Pères de l'Église de Séville, Francisco Guerrero, Prébendier et Maître de chanteurs, souhaite éternelle félicité.

Autant il a toujours été agréable et sensible à Dieu Très Bon et Très Grand qu'on accompagnât de chants les cérémonies sacrées, — et c'est pourquoi il a voulu que, dans le temple de Jérusalem, on lui offrit les sacrifices avec une si grande pompe de chanteurs et une si grande variété musicale, et ordonna qu'on agit de même pour les Très Saints Pères, dans le temple plus modeste de l'Eglise, — autant il a horreur et dégoût de ces chants mous et efféminés qui flattent seulement l'oreille, et dont l'abus, loin d'élever l'esprit vers Dieu, ne sert, au contraire, d'une façon sacrilège qu'à détourner les penchants déséquilibrés et à les porter à des pensées profanes. Tout homme pieux comprendra la perversité de ces chants. Les très saints Prélats de notre Religion, les Pontifes romains, à qui incombent la charge et la direction générale des choses chrétiennes, ont basé le chant sévère et pieux sur des lois très prudentes, et réléguant loin de l'Église la mollesse de ces chants corrupteurs de la pureté et de la majesté des fonctions sacrées, ont eu soin de faire approprier aux offices divins un certain genre de musique, plus sévère et plus grave, qui, bien que ne s'écartant pas trop de la modération du chant grégorien ne dégénère pas en inflexions lascives *(modulorum lascivius)* et en vociférations inopportunes. — Je laisse donc au jugement d'autrui d'apprécier si j'ai atteint la gravité sainte d'une telle musique dans les opuscules de ce genre que j'ai publiées jusqu'à ce jour. En vérité, selon mon ancienne méthode, je n'ai visé qu'un but, le seul digne d'être estimé et apprécié : j'ai moins cherché à flatter l'ouïe des personnes pieuses qu'à pousser leurs sentiments dévots vers la digne contemplation des mystères sacrés. Je crois avoir accompli cette tâche dans le présent ouvrage,... Nous vous le dédions, très bienveillants Pères, nos Patrons, à qui je suis redevable de tout ce que je sais, puisque dès l'enfance je sers votre Église et que vous m'avez plus tard grandi par la haute charge du sacerdoce. Christ vous garde..... Francisco Guerrero.

---

**1589. — « Mottecta » Francisci Guerreri**

**Venitiis, 1589.**

En latin :

DÉDICACE

Au Christ Dieu Très bon et Souverain Fils du Père Éternel, Pontife suprême à la sempiternelle puissance, Triomphateur invincible de la mort et de l'enfer, gage contre les gentils de la Divinité méprisée et de la lumière, Dissipateur de l'ombre de la superstition par le rachat de ton peuple avec ton propre sang, Toi qui gouvernes le monde avec de très saintes lois et le pares des cérémonies vivantes et des magnifiques solennités de ton culte si pur, Prince de la Paix, Sauveur et Libérateur très pieux du genre humain, Francisco Guerrero, serviteur très dévot de ta Divinité et de ta

Majesté, est heureux de te dédier en toute justice, ces chants de grâces qui seront chantés pour te plaire dans les fêtes et les solennitées sacrées.

Accepte, ô Christ, Dieu, Roi très bon, le plus grand de tous les rois, ces cantiques que Guerrero te dédie directement. Il ne désire pas les dons périssables ni les richesses passagères que les rois mortels ont l'habitude d'accorder. Il désire seulement pouvoir répéter en chœur avec les séraphins les chants qu'il a si souvent chantés dans tes temples.

Francisco Guerrero.



# VŒUX ÉMIS AU CONGRÈS DE BORDEAUX

### 1° Vœux relatifs au Chant grégorien

1° Que le clergé se pénètre de l'obligation qui lui incombe de conserver au chant propre de l'église sa place liturgique dans les cérémonies;

2° Que dans les journaux catholiques et les Semaines religieuses une place discrète, mais assurée soit réservée aux communications spéciales ayant pour but la vulgarisation de la théorie grégorienne ;

3° Que dans les séminaires le chant liturgique soit enseigné, théorie et pratique, avec le plus grand soin. Des exercices propres à former l'oreille et la voix, pourraient être imposés aux jeunes ecclésiastiques moins doués ;

4° Que le préjugé inconcevable qui éloigne du lutrin, même de très bons catholiques disparaisse bientôt, et qu'à cet égard une invitation pressante de la part de chaque ordinaire, et par suite de la part des curés, provoque une certaine émulation parmi les fidèles plus soumis ou plus courageux ;

5° Que dans les maisons d'éducation libre, surtout dans les petits séminaires, une place soit faite dans le programme à l'étude du chant sacré avec faveurs et récompenses aux enfants méritants ;

6° Que les Fabriques désormais s'imposent plus de sacrifices pour obtenir des chantres, et qu'en vue du présent et de l'avenir, il soit tiré parti des enfants qui ont des dispositions pour le chant. ;

7° Qu'en vue de l'avenir également, la voix de chaque enfant soit traitée avec précaution, et qu'on n'exige pas d'elle, en l'utilisant avec celle des hommes, un effort qui n'est pas de cet âge ;

8° Que le concours des voix de femmes se subordonne aux nécessités de chaque église ; celui des hommes et des enfants doit être toujours préféré ;

9° Que d'une manière générale, l'accentuation latine soit toujours respectée, là où elle doit se produire ;

10° Que le peuple soit amené, en chaque église, à alterner avec le lutrin les versets des psaumes, les strophes des hymnes, et à chanter les refrains des cantiques populaires;

11° Qu'en attendant l'unité à laquelle beaucoup travaillent, chacun s'applique à user le plus utilement et le plus correctement possible des éléments, livres ou éditions qu'il a sous la main, consultant s'il doute, étudiant s'il ignore ;

12° Qu'on ne néglige pas de faire les répétitions nécessaires pour arriver à une exécution digne des autels ;

13° Que l'on fasse un usage discret des instruments de cuivre dans les églises ;

14° Que le chant liturgique ne soit jamais omis dans une fête solennelle, et qu'une place lui soit toujours réservée dans des conditions telles, que la comparaison avec la musique proprement dite ne lui soit pas défavorable;

15° Que l'accompagnement de l'orgue, de quelque école qu'il se réclame, soit toujours de provenance autorisée, et que, répondant ou alternant, il demeure fidèle à la modalité et se produise avec modération.

### 2° Vœux relatifs à la Musique religieuse

Le Congrès de Bordeaux émet les vœux suivants :

1° Qu'en principe, la musique religieuse, dont les ressources sont si variées, puisse avoir sa place dans nos églises au même titre que la peinture, la sculpture et la statuaire;

2° Qu'on ne choisisse dans ce domaine que ce qui répond le mieux au but proposé, qui est de prier et de faire prier. On écartera donc toute pièce de chant banal ou de style peu religieux ;

3° Que tout choix de morceaux puisse se réclamer d'une autorité réellement compétente et qu'il soit fait selon les moyens dont on dispose, sans chercher à faire ni autrement qu'il faut, ni plus qu'on ne peut.

4° Que le clergé, suivant les intentions formelles du Souverain Pontife, tienne la main à ce que rien d'anormal ni d'irrespectueux ne se commette dans les églises, à l'occasion de cérémonies religieuses, soit ordinaires, soit extraordinaires. L'essentiel ne doit jamais y être sacrifié à l'accessoire; les considérations religieuses doivent toujours l'emporter sur les considérations de personnes, et l'on ne peut y supporter des éléments profanes que dans une mesure très restreinte et bien déterminée, sans apparat ni réclame d'aucune sorte.

5° Que le programme des grandes exécutions musicales soit soumis à l'autorité supérieure avant toute répétition et dans tous ses détails : choix des solistes, choix des morceaux, durée d'exécution, précautions d'ordre.

6° Qu'une surveillance minutieuse soit exercée dans les occasions rares ou de grandes œuvres ont obtenu la faveur de se produire dans une église, pour que rien n'y cause de scandale;

Les exécutants et le chef lui-même doivent être placés de façon que toute irrévérence même matérielle soit évitée;

7° Que l'annonce de ces exécutions soit faite sous une forme qui prévienne de toute assimilation avec les choses du théâtre ; il en est de même des comptes rendus qui seront faits dans la presse.

8° Que MM. les organistes se conforment aux règles de la liturgie, excluant de leur programme la musique profane.



## VŒUX ÉMIS PAR LE CONGRÈS DE RODEZ

### Et humblement soumis à NN. SS. les Évêques

I. — Créer dans les grands et petits Séminaires, les Institutions religieuses, Écoles libres et pendant toute la durée des classes, des cours obligatoires de solfège pour la musique et le plain-chant confiés à des maîtres donnant sur leur compétence grégorienne et musicale les plus sûres garanties, et chargés, s'il y a lieu, de former un chœur de répétiteurs pour l'éducation par goupes sous la sanction et la direction du maître.

II. — Recommander tout particulièrement la bonne accentuation du latin dans les prières, les études littéraires et le chant.

III. — Accorder aux élèves, afin de créer parmi eux une émulation féconde, des récompenses particulières et des prix tout comme pour les autres matières de l'enseignement.

IV. — Remettre entre les mains des élèves le plus grand nombre possible d'instruments à clavier pour les familiariser avec l'accompagnement, sous la direction et le contrôle d'un maître.

V. — Créer dans leur Cathédrale une *Schola grégorienne* dirigée par un maître de chapelle capable de fournir au diocèse une pépinière d'organistes et de chantres pour l'avenir.

VI. — Instituer des bourses d'études pour certains sujets particulièrement doués, afin de leur permettre de parfaire leur éducation grégorienne et musicale en leur facilitant le moyen de se former aux bonnes écoles.

VII. — Etablir dans les diocèse une *Commission du Chant* pour veiller à la bonne exécution des principes ci-dessus indiqués, commission se réunissant à des dates prescrites et chargée :

1° De créer une société de musique se rattachant par ses doctrines à d'autres sociétés de même genre, capable de l'aider et de la diriger dans ses travaux;

2° De fonder un bulletin pratique où serait donnée toute publicité aux principes énoncés et défendus par lesdites sociétés ; à moins qu'une part plus large ne soit accordée à l'art dans la *Semaine religieuse*, soit dans le corps du journal, soit dans des suppléments spéciaux comme le vœu en a été fait au récent Congrès de Bordeaux;

3° De publier et d'adopter des manuels, recueils, etc., après les avoir fait approuver par l'autorité diocésaine, afin d'en faciliter encore la diffusion et d'en augmenter la portée;

4° D'ouvrir dans les centres, des cours gratuits de plain-chant afin de recruter et de former des chantres.



Le Congrès demanderait encore humblement à NN, SS. de reconnaître par un texte porté à la connaissance de tous :

1° Que la musique palestrinienne est, par son caractère contrapunctal, par le sentiment religieux qui en découle, par la pureté de sa forme, *digne de la maison Dieu*, comme l'a décrété la sacrée Congrégation des Rites en juin 1894 ;

2° Que toute maîtrise capable d'interpréter n'importe quelle musique figurée, ancienne ou moderne, devrait puiser dans le répertoire palestrinien ; cette musique étant, pour quiconque la pratique, *plus facile* à exécuter que bien des œuvres modernes ;

3° Que toute musique figurée moderne devra toujours être respectueuse de la liturgie et ne rappeler en rien le théâtre, soit par sa couleur harmonique, ses cadences, ou l'emploi des instruments dont elle est accompagnée ;

4° Que toute musique figurée devra être particulièrement *chorale* ou chantée par deux ou plusieurs voix ; le *solo* prêtant toujours à attirer l'attention sur l'exécutant au détriment de la piété et du recueillement des fidèles ;

5° Qu'une part très modeste sera donnée à la musique figurée dans le culte, afin de rendre au *Plain-chant* son antique splendeur.

6° Que la musique d'orgue sera toujours respectueuse du culte et non prétexte à des fantaisies de registrations, à des accouplements de rythmes qui la dégradent et la rendent *indigne de la maison de Dieu* ;

7° Que dans les alternances avec le Chant grégorien, l'organiste devra se servir du plain-chant et des tonalités grégoriennes dans les versets;

8° Que MM. les Curés seront invités à constituer le plus dignement possible, un *lutrin grégorien* et à engager les fidèles à se joindre au chant, en exigeant dans ce but, des patronages de jeunes gens, des confréries de dames et de jeunes filles et des catéchismes, l'étude du chant sacré à seule fin d'exécuter non seulement de *dignes et pieux* cantiques, mais aussi les prières de l'ordinaire de la messe afin de les *réapprendre* aux fidèles ;

9° Qu'en dehors des offices liturgiques une place sera donnée au *cantique populaire ;* mais à la condition que la composition et l'exécution de ces cantiques soient particulièrement respectueuses de l'idée chrétienne et de l'art musical à la fois.



# MOIS MUSICAL

## PARIS

**École Niedermeyer.** — Les concours de fin d'année ont offert un vif intérêt. Citons particulièrement celui de la classe d'orgue dirigée par M. Clément Loret, dont les élèves ont exécuté de façon supérieure la *Fugue* de Niedermeyer et la *Passacaille* de Bach. De nombreuses récompenses ont été décernées par le jury, à ces jeunes gens, qui font grand honneur à l'école et à son enseignement.

## DÉPARTEMENTS

Rodez. — La part faite aux exécutions a été des plus larges et des plus brillantes au Congrès de Rodez. Le Chant grégorien y était confié à un chœur de voix, dont un certain nombre n'avait pas encore été appelé à interpréter le plain-chant suivant les procédés d'éxécution des RR. PP. Bénédictins. Or, le résultat obtenu est une réponse péremptoire à ceux qui prétendent— bien à tort — que cette façon de rendre le Chant est « impraticable » et « anti-populaire. » Différentes pièces ont été ainsi rendues de façon plus que satisfaisantes, notamment un délicieux *Alleluia*, chanté à la Cathédrale le jour de l'ouverture du Congrès.

A la Messe du 22, au Sacré-Cœur, l'application des principes bénédictins à l'exécution du plain-chant a encore été concluante, malgré la mutilation des textes de l'édition employée — celle de Digne. Cette restitution du rhythme grégorien à des mélodies tronquées dénote un travail considérable de la part des collaborateurs dévoués qui nous ont apporté, dans cette circonstance, leur précieux concours. Mais, quoiqu'encore imparfaite, cette interprétation, appliquée à tous les lutrins, aurait pour résultat de préparer, dans un avenir prochain, la grande et salutaire réforme.

Un chœur d'enfants et d'adultes, spécialement stylés par le R. P. Mocquereau, a fait entendre, au cours d'une séance de ce Congrès, quelques pièces ambrosiennes et grégoriennes qui ont transporté l'auditoire. La déclamation des antiennes et des pièces syllabiques était si naturelle et si *profondément musicale* que la salle entière, à qui l'on avait distribué le texte de ces chants, les murmurait en chœur avec une aisance parfaite.

Voilà, certes, des épreuves convaincantes et qui prouvent surabondamment que lorsque le rythme vrai et débarrassé de ses entraves règne dans un chant, le peuple — selon l'expression consacrée — « sait se retrouver. » Des auditions de ce genre prouvent plus pour l'excellence de la méthode employée que les plus savantes dissertations.

La Musique Palestrinienne n'a pas moins triomphé, et l'impression produite a été telle, que nulle voix n'a pu s'élever contre elle. La *Missa Brevis* de Palestrina, exécutée sous la direction du distingué maître de chapelle, M. Froment, par 250 voix fournies par les seuls éléments des pensionnats, a rallié tous les suffrages. Certes, l'indéniable richesse mélodique de cette œuvre incomparable n'a pas besoin d'un tel déploiement de forces vocales, mais, rendue par une masse chantante aussi considérable, les diverses parties de la polyphonie se développent et se poursuivent avec une majesté vraiment saisissante. La Messe a été chantée *a capella*, c'est-à-dire sans le secours d'aucun instrument, et la justesse, sauf à quelques notes en relation de *triton*, a été parfaite. Il y a même, à ce sujet, matière à une remarque utile sur l'opportunité de l'altération du *Si* naturel. Nous avons souvent eu l'occasion de remarquer que les enfants font instinctivement, à la place du *Si* bémol indiqué, le *Si* naturel primitif, reconstituant — à leur insu peut-être — l'intégrité des textes originaux. Nous en concluons, avec notre jeune et savant collaborateur, M. Henry Expert, que l'on exagère beaucoup le besoin d'altération du triton, et qu'en Musique palestrinienne, aussi bien qu'en Chant grégorien — comme le dit ici-même le R. P. Dom Pothier — le triton pur est souvent d'un heureux effet, lorsque le chant est *délié*, façon d'exécuter que nous recommandait également M. Bordes dans son dernier article.

A l'Offertoire, M. Debat-Ponsan, organiste de la Daurade de Toulouse, a exécuté une pièce de Lemmens.

Au Salut qui a été donné à Saint-Amans pour la clôture du Congrès, un chœur de voix choisies a exécuté, sous la direction de M. Ch. Bordes, un choix des plus beaux Motets palestriniens. Le *O Sacrum convivium* de Viadana, d'une déclamation si admirable, le *Diffusa est gratia* de Nanini, le *Tantum ergo* (More hispano) de Vittoria qui a été peut-être la pièce la plus goûtée des fidèles, le si expressif *Domine convertere* de Roland de Lassus et le *Factus est repente* d'Aichinger.

Avant le Salut, M. Alexandre Guilmant, président de *La Schola Cantorum* et vice-président du Congrès, a bien voulu faire entendre sur les belles orgues de Puget, un choix d'œuvres anciennes et modernes du plus beau caractère. Une remarquable fantaisie de Sweelinck, des Versets de Frescobaldi, que nous donnons en encartage, auxquels répondait une *Modulation* d'Anerio. La célèbre *Passacaille* de Bach, précédée d'un délicieux trio d'André Raison, écrit aussi en forme de passacaille, et composé sur le même thème que celle de Bach. Les versets du *Magnificat* de Jean Speeth, alternaient avec un beau faux-bourdon d'Andréas. Parmi les œuvres du Répertoire moderne, M. Guilmant a exécuté sa cinquième sonate, dont nous avons déjà loué le style sobre et la belle ordonnance lorsqu'il la fit entendre aux Concerts du Trocadéro. L'audition d'orgue s'est terminée par une improvisation et le *Benedicamus* de Lemmens.

Voilà, certes, des séances dont les nombreux congressistes ont emporté le meilleur souvenir, mais comme nous le disons plus haut, un enseignement supérieur se dégage de ces manifestations d'art vraiment religieux : c'est que toutes ces œuvres, tant grégoriennes que palestriniennes, ont été exécutées avec les seules ressources du clergé et des pensionnats, c'est-à-dire par des voix restées jusqu'ici étrangères à cette musique, prétendue « inchantable. » Certes, il y aurait encore des finesses à acquérir, des rudesses d'organes à assouplir. Mais il émanait, toutefois, de cet ensemble de bonnes volontés, une profondeur de sentiment religieux, qui fait chanter les plus rebelles. C'est pourquoi ces mêmes chanteurs, rebutés d'instinct par la platitude et l'inconvenance des morceaux usités dans certaines Maîtrises, ont su pénétrer l'art grave et touchant des maîtres chrétiens, et les rendre avec la justesse d'expression qu'ils comportent.

G. de Boisjoslin.

---

Le Gérant : ROLLAND.

*Imprimerie MOUTAILLIER, 43, rue des Francs-Bourgeois, Paris.*

1re ANNÉE N° 8 AOUT 1895

# LA TRIBVNE DE ST GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

**Schola Cantorum**

| ABONNEMENTS<br>*Sans encartage de musique* | BUREAUX | ABONNEMENTS<br>*Avec encartage de musique (4 pages)* |
| --- | --- | --- |
| France et Colonies.......... 5 fr.<br>Étranger (Union postale).... 6 fr.<br>Le Numéro **50** c. | *2, Rue François-Miron*<br>PARIS | France et Colonies......... 8 fr.<br>Étranger.................. 10 fr.<br>Le Numéro **1** fr. |


SOMMAIRE

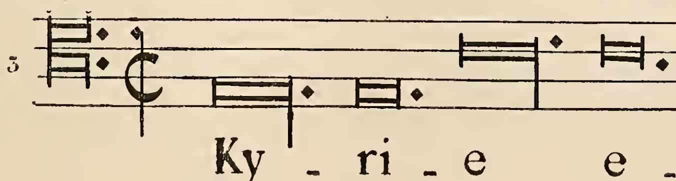


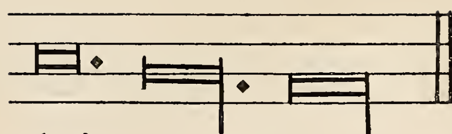
## LE CHANT POPULAIRE DANS LA MUSIQUE RELIGIEUSE

### AUX XVe ET XVIe SIÈCLES

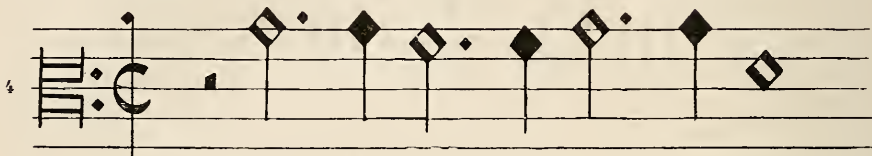
*(Suite et fin)*


La Messe du 3me livre de Palestrina est à cinq voix et du septième ton. Le chant donné n'y est pour ainsi dire plus reconnaissable. Le mouvement général est binaire, et non plus ternaire. La mélodie est élargie, étirée démesurément : voici ce qu'elle est devenue dans le *Kyrie*, où de nombreux contrepoints des autres parties viennent fleurir les longues tenues du *ténor*, tandis que, dans celui-ci, les brèves notes de la primitive chanson à danser sont devenues telles que, dans la transcription moderne, une seule note occupe parfois jusqu'à trois mesures en notes carrées :
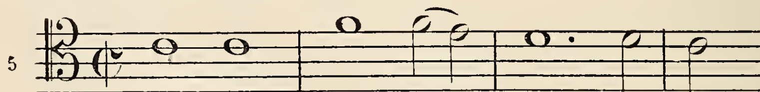





A la reprise du *Kyrie*, le mouvement change soudain, la mesure restant binaire, et le ténor chante ainsi :
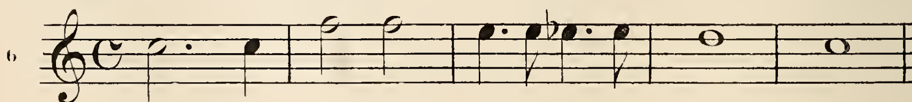


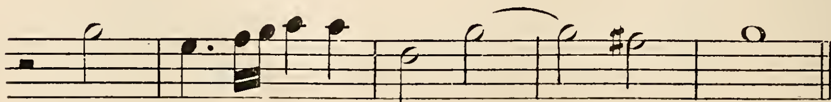

La Messe du 4[me] livre, à quatre voix, du premier ton, est d'un style plus expresssif. Le chant n'est plus seulement au *ténor :* il passe de parties en parties et n'a conservé, le plus souvent, que de courts fragments, ce que, dans le contrepoint, on appelle la *tête du sujet.* Ce procédé, si différent de celui de l'époque primitive, est, au contraire, habituel dans la dernière partie du XVI[e] siècle, ou bien d'autres maîtres que Palestrina l'ont employé.

La dernière Messe de l'*Homme armé* qui ait été écrite est de Carissimi : elle appartient par conséquent au XVII[e] siècle. Elle est à trois chœurs (douze voix et orgue), à quatre temps et en *ut* majeur. Cette fois, il ne reste plus rien des traditions primitives. Le ténor, en tant que partie mélodique, n'existe plus. Le chant n'est presque jamais exposé dans son complet développement. Voici ce qu'il devient au commencement du *Kyrie :*




Parfois le compositeur, par des artifices plus ou moins bien appropriés, lui donne un accent expressif qui tranche singulièrement avec le caractère en quelque sorte inerte de la lourde et antique mélodie. Le fragment suivant en sera un exemple, en même temps que, par sa seconde partie, il montrera combien s'est transformé le style du contrepoint fleuri :



Quelques fragments de la chanson sont parfois traités en imitations, comme dans les *divertissements* de la fugue ; la plupart du temps, il ne reste même plus trace du thème primitif. La composition est, dans son ensemble, beaucoup plus développée que celles des anciens maîtres. La décadence du genre y est, en résumé, accusée d'une façon irrémédiable.



Il ressort de cet examen que le rôle du chant populaire dans la musique polyphonique n'a pas, au point de vue de l'expression, l'importance qu'on lui a prêtée. C'est se payer de mots que de juger des œuvres sur leur seul titre, et c'est ce qu'ont fait tous les auteurs cités au début de cette étude : s'ils avaient pris la peine d'ouvrir les partitions dont ils parlaient, ils auraient vu que les noms seuls pouvaient être objets de scandale, nullement l'inspiration ni le style musical. Car, en résumé, le chant profane n'a qu'une importance secondaire dans l'ensemble des compositions religieuses de ce temps-là, par la triple raison qu'il est devenu méconnaissable, qu'il a perdu tout son caractère propre, enfin qu'il se trouve tellement enveloppé, enserré, étouffé sous les contrepoints qu'en vérité il semble avoir complètement disparu.

Le Chant populaire n'est donc, dans ce genre de composition, qu'une sorte de support, sur lequel viennent s'appuyer des matériaux nouveaux qui le voilent complètement. De même, la pierre qui forme les murs d'un édifice est couverte de revêtements de marbre, d'ornements ou de peintures qui la cachent et ont seuls de l'importance au point de vue de l'art : qu'importe, alors, d'où vient la pierre ?

Quant à la raison qui rendait nécessaire l'emploi de ce support, de cette base harmonique qui est le Chant préexistant, elle peut échapper aux esprits modernes accoutumés à considérer l'harmonie comme parfaitement libre et indépendante : c'est que, depuis quatre siècles, cet art a fait des progrès qui expliquent surabondamment cette indépendance et cette liberté. Mais il n'en était pas de même aux époques primitives auxquelles nous nous sommes reportés. Nous l'avons dit en commençant, et ne saurions trop le répéter, car c'est là que réside le secret de toute l'évolution musicale : alors que la mélodie existait spontanément depuis les temps les plus reculés, qu'elle avait reçu des règles très précises et très compliquées dans les civilisations antiques, au contraire l'harmonie, art nouveau, entièrement à créer, avait besoin de s'appuyer sur cet élément primitif, cette matière première de toute musique. Et c'est pourquoi les premiers harmonistes empruntèrent ces matériaux indispensables aux chants, sacrés ou profanes, qui semblaient être le domaine commun à tous.

Au reste, on a pu observer qu'à mesure que les temps marchèrent l'importance du Chant préexistant diminuait de plus en plus. Dans les œuvres du commencement du XV^e^ siècle, ce support est encore visible : la mélodie garde tout son développement et se déroule méthodiquement dans toutes les parties de la composition musicale. Puis, peu à peu, son rôle est diminué : les maîtres ne s'en servent plus que fragmentairement, ou même l'abandonnent après un court usage. A la fin, il n'en subsiste plus que quelques notes initiales qui, aussitôt exposées, disparaissent pour faire place à la libre inspiration du compositeur. Il en est ainsi pendant toute la dernière partie du XVI^e^ siècle.

Deux Messes exécutées par les Chanteurs de Saint-Gervais nous offrent à cet

égard un exemple significatif. L'une est la Messe : *Le bien que j'ay*, de Goudimel ; l'autre, la Messe *Douce Mémoire*, de Roland de Lassus.

Dans la première, qui date de la première partie du siècle, le Chant, pur, élégant, un peu froid, est exposé régulièrement, bien reconnaissable encore.

Mais dans la Messe *Douce Mémoire*, postérieure peut-être d'une cinquantaine d'années, il ne subsiste de la mélodie profane que de très courts fragments, et l'ensemble de l'œuvre appartient, en réalité, aussi complètement à Roland de Lassus que la *Messe du Pape Marcel* à Palestrina.

Il faut donc considérer l'emploi du Chant préexistant dans la musique harmonique des XV^e^ et XVI^e^ siècles comme répondant à une nécessité historique, et, pour cette raison, lui être indulgent. Et, observant d'autre part que le chant populaire et profane y perd, sous les combinaisons polyphoniques, tout son caractère original, l'on reconnaîtra que les critiques relatives à son emploi dans la musique religieuse étaient superficielles et mal fondées.

Julien TIERSOT.



# LETTRE PASTORALE SUR LE CHANT D'ÉGLISE

DE

**Son Éminence le Cardinal Joseph SARTO, Patriarche de Venise**

(*Suite*)

---

Une autre objection contre le chant liturgique, c'est qu'il est trop court ; avec lui, en trois quarts d'heure on a fini une grand'messe. Sans doute, le peuple se fatigue toujours des longs offices ; or, est-ce pour favoriser le goût du peuple (voyez cette logique), que la grand'messe doit être longue, que le chant doit être précédé de longs préludes symphoniques, qu'il doit être interrompu d'intermèdes éternels, et, pour que la musique plaise, qu'il faut répéter vingt fois *Gloria, Laudamus gratias. Domine*, sans compter les mille répétitions de *Credo* exposant souvent les chanteurs qui, par ce mot, doivent faire profession de foi, au danger de proférer les propositions les plus énormes et les hérésies les plus épouvantables ? Et ainsi, le peuple est content, parce que fini le *Credo*, pour lui finie est la Messe, et il gagne la porte, juste au moment où commence l'action auguste du sacrifice. — Mais ce sot préjugé que la Messe chantée ne peut satisfaire au précepte, est d'un côté si fortement ancré dans l'esprit du petit peuple, et le clergé, d'ailleurs, comme s'il était convaincu de la profanation de telles Messes par de telles musiques, concourt si bien à confirmer cette fausse opinion, que l'on peut voir, dans presque toutes les églises, durant la messe chantée, se dire une autre messe basse. Raison de plus pour le peuple d'abandonner l'église à quel moment que ce soit de la messe chantée, laquelle cependant est d'ordinaire appliquée spécialement pour les besoins de ce peuple.

Un dernier argument de ceux qui font la guerre à la musique sacrée se tire de l'amour de la patrie [italienne]. On attaque le Chant liturgique, grégorien au polyphonique, parce que c'est de la musique allemande. Ici on est simplement ridicule, comme si saint Grégoire-le-Grand — qui, parmi ses autres nom-

breux travaux, eut le mérite de composer l' « Antiphonaire », de le noter tout entier et d'établir une école particulière de ce chant qui de son nom fut appelé *grégorien*, — était un Allemand et non un Romain de la célèbre famille patricienne des Anicii, — comme s'ils n'étaient pas Italiens, Pierre-Louis de Palestrina, Viadana, Lotti, Gabrieli et cent autres qui, en particulier, dans les trois derniers siècles, nous ont laissé de si grandes œuvres de musique sacrée polyphonique. — Disons plutôt à notre honte que ne faisant aucun cas de ces chefs-d'œuvres qui moisissent dans nos archives couvertes de poussière, nous les laissons emporter comme des non-valeurs par des savants allemands qui en font leur trésor, les étudient, les imitent, et, comme tout récemment encore, arrivent à Venise, venant de Leipzig, où on les avait imprimés, 32 volumes des œuvres musicales de Palestrina ; sur plusieurs in-folio desquels, à la seconde page on trouve imprimé : *Venetiis apud hæredem Hieronymi Scoti*, MDC.

Qu'on ne dise pas que si Palestrina vivait de nos jours, il écrirait une toute autre musique. Pierre-Louis de Palestrina, s'il était parmi nous, avec sa connaissance parfaite des règles liturgiques et artistiques, ne pourrait nous donner qu'une musique répondant à la sainteté du lieu, et coulant de cette source éternelle de toute musique sacrée qui est le Chant ecclésiastique.

Après avoir résolu les objections plus ou moins sérieuses faites par les adversaires de la musique sacrée, désireux d'enlever, autant que possible, comme il est de mon devoir, les abus qui en cette matière se sont introduits même dans le patriarcat de Venise, je me suis déterminé à nommer une Commission qui devra veiller à l'exacte observation du Règlement donné par la Sacrée Congrégation des Rites, le 21 juillet 1894, et des autres dispositions que pour la meilleure intelligence de ce Règlement je vais donner à l'instant :

1° Comme dans toutes les fonctions liturgiques les textes et l'ordre dans lequel il faut les réciter sont déjà déterminés, il n'est pas permis de confondre cet ordre ni de changer les textes prescrits, ni de les omettre. Ainsi dans toute Messe solennelle on devra chanter non seulement le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus*, l'*Agnus Dei*, mais aussi l'Introit, le Graduel, l'Offertoire et la Postcommunion ; et, seulement après les parties variables, je permets un Motet dont les paroles seront tirées de la Liturgie ou de la Sainte Écriture ;

2° Dans la célébration des Vêpres, on doit suivre la prescription du *Cæremoniale Episcoporum* qui impose le Chant grégorien pour la psalmodie et permet la musique figurée pour l'hymne. Il sera plus beau néanmoins, spécialement pour les grandes solennités, d'alterner le Chant grégorien du chœur avec ce qu'on appelle des *faux-bourdons* ;

3° Les antiennes de Vêpres doivent être exécutées dans leur Chant grégorien propre ; mais si toutefois on les chante en musique polyphonique, elles ne devront jamais avoir la forme ni l'ampleur d'un Motet ou d'une Cantate ;

4° Dans les hymnes, il faudra conserver la forme traditionnelle de l'hymne ; ainsi il est défendu de chanter par exemple le verset *Tantum ergo* d'une manière qui ressemble à une romance, à une *cavatine* ou à un *adagio*, et le *Genitori* à un *allegro*.

5° Si la musique propre de l'Église est la musique purement vocale, néanmoins on autorise aussi la musique avec accompagnement d'orgue et, avec la permission spéciale de l'Ordinaire, conformément à la prescription du *Cæremo-*

*niale Episcoporum*, même avec accompagnement d'orchestre, limité cependant aux instruments d'archet, à l'exclusion toujours des instruments bruyants ou légers, tels que le tambour, les cymballes, les trombonnes, les clochettes, et autres semblables ;

6° De même que le Chant doit prédominer, ainsi l'orgue et l'orchestre doivent simplement le soutenir et ne jamais l'étouffer ; et, dans les préludes, les interludes et les finales, l'orgue, comme l'orchestre, doivent revêtir toutes les qualités qui caractérisent la vraie musique sacrée et que précédemment nous avons énumérées ;

7° Est défendu dans l'Église l'usage du piano forte et le jeu des *troupes ou sociétés instrumentales ;* elles pourront se faire entendre seulement dans les processions extérieures, quand la demande aura été présentée à temps au Patriarcat qui pourra accorder la permission, mais toujours avec la condition qu'on ne jouera pas des morceaux profanes.

8° Que l'on admette à faire partie d'une Chapelle ou Maîtrise d'église que des hommes d'une piété et d'une probité reconnue, lesquels par leur maintien religieux durant les offices liturgiques se montrent dignes de la haute fonction qu'ils exercent. Il sera encore convenable que les chanteurs, pendant qu'ils chantent dans l'église, revêtent l'habit ecclésiastique et le surplis, et s'ils sont rassemblés en un lutrin trop exposé à la vue du public, qu'ils en soient défendus par des grilles ou par des rideaux.

9° Les femmes ne peuvent faire partie du chœur ou de la chapelle musicale. Si donc on veut employer les voix hautes des sopranos et des contraltos qu'on ait soin de former spécialement pour cela des enfants, selon l'usage très ancien dans l'Église, démontré jusqu'à l'évidence par la vie de saint Grégoire le Grand. — Aux Religieuses et aux personnes qui appartiennent aux congrégations de femmes il est permis seulement de chanter seules les parties qui concernent le chœur, et cela seulement encore dans les églises ou chapelles de leurs monastères ou de leurs institutions ;

10° Que l'on évite comme un abus très grave, que dans les fonctions sacrées la liturgie n'apparaisse que comme secondaire et comme si elle était au service de la musique, tandis que la musique ne doit être qu'une partie de la liturgie et son humble servante.

Cela posé, j'ordonne : (*A suivre*).



## ÉTUDE SUR LE CHANT GRÉGORIEN

*(Suite)*

---

Nous avons exposé, dans le numéro du mois de mai, ce qu'était le lié des neumes dont se compose la phrase grégorienne. Toutefois, on est loin de se rendre compte de la constitution rythmique de ces groupes, si l'on se borne à dire que les sons d'un même groupe doivent se chanter *legato*. Depuis que nous avons essayé dans notre ouvrage : *Rythme, exécution, etc...*, d'analyser les éléments rythmiques des neumes, de longues et importantes discussions se sont

engagées sur des points peu éclaircis jusqu'à ce jour. La confusion des idées et des termes a donné lieu à des quiproquos et des obscurités que des explications plus complètes semblent avoir dissipés. Nous espérons exposer brièvement et clairement cette importante question, en prenant pour exemple une phrase musicale à rythmes simples, c'est-à-dire exempte des combinaisons fréquentes qui rendent le rythme plus compliqué. Soit cette petite phrase :

Voilà quatre petits membres aux rythmes distincts que les ligatures rendent sensibles à l'œil et dont elle prescrit l'exécution liée. Ce n'est pas tout. Nous savons que les anciens ont avec raison classé la musique parmi les arts fondés sur le mouvement (arts pratiques) ; le rythme est précisément ce mouvement. Or, ils appelaient *arsis* (élan ou temps levé) le commencement du rythme, et *thésis* (chute ou temps frappé) la fin du rythme. Est-ce tout ? Non ; car parmi les notes qui composent un groupe rythmique, l'une appartient au temps fort de la mesure, l'autre au temps faible ; et, lorsque le temps se subdivise en plusieurs notes, celle-ci est à la partie forte, celle-là à la partie faible du temps. Inutile d'embrouiller par des explications plus minutieuses ce que tout musicien comprendra de suite. Ces quatre éléments : arsis et thésis, temps fort et temps faible, nous les avons dans le Chant grégorien, car ils sont nécessaires à la constitution du rythme, quelle que soit sa nature.

Or, il s'était élevé une certaine confusion parce que, d'accord avec d'éminents théoriciens, nous avons dis que l'arsis (ou temps levé) était le temps fort du rythme, tandis qu'en musique on a l'habitude de nommer temps fort le temps frappé de la mesure, sur lequel tombe le thésis. Il a donc fallu expliquer qu'il y a le temps fort du rythme et le temps fort de la mesure ; que leur force n'est pas de même nature et ne se manifeste pas de la même manière. Cependant, pour ne pas troubler les idées, il est préférable d'accepter le langage ordinaire ; et mieux vaut assurément donner deux noms différents à deux choses distinctes, que le même nom avec un sens variable.

Dans le rythme grégorien aussi bien qu'en musique, appelons donc *temps fort* le temps frappé, parce que l'accent qui le caractérise est un accent frappé ou *ictus*. C'est l'accent métrique. Quant à l'accent de l'arsis, nous le nommerons accent rythmique, parce que telle est sa véritable nature.

On voit donc dans le rythme deux accents : l'un métrique, et au frappé, c'est le temps fort de la mesure ; l'autre, rythmique, et au levé, c'est l'arsis. Le premier est un coup, un *ictus ;* le second est un élan. Le premier, plus matériel, est facilement perçu par tout le monde ; mais ceux-là seuls qui ont le sens musical développé, comprennent l'accent rythmique. Le rythme, a-t-on dit très justement, est l'âme de la musique ; c'est lui qui donne une forme, un sens à la succession des sons ; or, l'accentuation rythmique est la partie la plus haute, la plus spirituelle de cette âme. C'est pourquoi cet accent rythmique (ou de l'arsis) est souvent faible, à peine perceptible ; c'est un mouvement, un élan que l'esprit perçoit plutôt que l'oreille ; et s'il advient qu'il ressorte davantage, sa force ne ressemble pas à celle du temps fort de la mesure. Sa force est un élan, un *accent* au sens rigoureux du mot ; il devient expressif, et c'est à lui qu'appar-

tiennent les accents d'expression. Observons qu'en Chant grégorien l'accentuation des mots latins contribue à donner à l'arsis une grande intensité, qui rend plus sensible la faiblesse du mouvement à la thésis, où cependant la chute se fait toujours avec un *ictus* ou frappé, dit temps fort de la mesure.

De quelle manière se fait le jeu des temps forts et des temps faibles durant les successions de l'arsis et de la thésis ? Absolument comme en musique. Sauf que dans le rythme libre (qui est celui du Chant grégorien) le retour périodique des temps forts ne se fait pas avec une régularité constante, comme on le voit dans le rythme mesuré de notre musique, nous retrouvons dans les deux arts les mêmes lois générales qui sont de l'essence du rythme. Ainsi, c'est de deux en deux notes, ou au plus de trois en trois notes, que reparaît le temps fort ou la partie forte du temps (quand le temps se subdivise). Tout rythme, en effet, se ramène en dernière analyse à une proportion binaire ou ternaire.

Nous ne pouvons ici répéter les notions qui aident à reconnaître la place des temps forts et des temps faibles dans les neumes. On les verra dans les ouvrages spéciaux et nous les avons résumées dans la 4e livraison des Pièces grégoriennes avec accompagnement. Quelques particularités de détail ont besoin d'être fixées, mais elles sont en petit nombre et pratiquement résolues d'une façon souvent satisfaisante.

A. Lhoumeau.



# ARCHÉOLOGIE MUSICALE

## De Goussemaker et Th. Nisard

---

### I.

Dans son livre intitulé *L'Harmonie au Moyen-Age*, paru en 1852, à Paris, chez Didron, M. Edmond de Coussemaker, alors juge au tribunal civil de Dunkerque, a rattaché pour la première fois l'origine des neumes élémentaires aux accents grammaticaux. Cette découverte, confirmée depuis par une multitude de témoignages et par la publication de documents décisifs, a une importance capitale, soit au point de vue de l'histoire générale de la musique, soit au point de vue particulier du plain-chant ; adoptée par tous les musicographes qui se sont occupés de l'histoire de la notation, elle a tiré l'archéologie des hypothèses au milieu desquelles s'étaient égarés les Fétis, les Kiesewetter, les Nisard, et ouvert une voie féconde dans laquelle la philologie musicale fait chaque jour d'admirables progrès.

Comme la plupart des inventeurs dont les travaux marquent une date dans l'histoire et modifient radicalement un ordre d'études, M. de Coussemaker s'est vu contester l'honneur de sa découverte. Au moment où parut ce livre de l'*Harmonie au Moyen-Age* qui, malgré sa confusion et quelques graves erreurs (1), est certainement le titre de gloire le plus solide de l'écrivain flamand, un érudit dont le témoignage a toujours besoin d'être contrôlé, M. Th. Nisard, venait de faire « à l'Europe » des déclarations

(1) La principale consiste dans l'emploi des blanches et des noires pour la traduction des lignes neumatiques en langage mederne. En procédant ainsi, comme l'a remarqué D. Pothier, M. de Coussemaker s'est mis en contradicton avec sa propre découverte, car si l'accent marque une élévation de la voix, il n'indique pas la durée de cette élévation.

solennelles sur la même question ; dans ses *Études sur les anciennes notations musicales* publiées en 1849 et en 1850 par la Revue de M. Leleux, il s'était flatté d'avoir trouvé le secret de l'énigme qui avait égaré ou rebuté tant d'autres savants ; il avait attaché les neumes aux *notes tironiennes* (système de sténographie auquel le nom de Tiron, affranchi de Cicéron, est resté attaché), et déclaré que le problème était définitivement résolu ; il avait annoncé, en outre, l'envoi à l'Institut d'un Mémoire — qui n'a jamais été écrit, mais dans lequel toutes les explications désirables devaient être données ; bref, il s'était posé en protaganiste de l'archéologie, et semblait tenir le sceptre de la science musicale. Un tel homme, qui devait sa fortune moins aux résultats positifs de ses travaux qu'à de téméraires promesses, ne pouvait manquer de prendre ombrage du livre de M. de Coussemaker et de le considérer comme un trouble fête. Mais M. Nisard alla plus loin : Abandonnant sa premièe idée, il prétendit, en 1852 et dans la suite, qu'il était, *en même temps* que M. de Coussemaker, l'auteur de la théorie nouvelle qui voyait dans les neumes un développement de l'accent aigu, de l'accent grave et de l'accent circonflexe. Dans la *Revue Archéologique* de 1852 (V. p. 380 et 381) il écrivit un article bibliographique où on lit : « Il y a cinq ou six ans que cette théorie (celle des neumes rattachés aux *notes tironiennes*) a été publiée. Depuis lors, on le conçoit, l'étude et l'observation ont dû perfectionner ou agrandir mes premiers résultats, et c'est ce qui est arrivé notamment pour l'origine des neumes. Tout en restant persuadé que l'écriture neumatique est une sémiologie cursive, comme le dit Gui d'Arrezzo en termes formels, tout en maintenant que le point est un des éléments fondamentaux de cette écriture, j'ai reconnu depuis *(avant l'apparition cependant du livre de M. de Goussemaker)* que les accents remplissaient un rôle essentiel dans la formation de la sémiologie des neumes. » Dans ses *Études sur la Restauration du Chant grégorien*, en 1856 (V. p. 358), M. Nisard invoqua à l'appui de son dire le témoignage d'un membre de l'Institut : « Dans le numéro de décembre 1853 du *Journal des Savants*, M. Vitet reconnaît que si l'auteur de l'*Histoire de l'Harmonie au Moyen-Age* a trouvé, dans les accents grammaticaux la véritable origine des neumes, j'avais le bonheur d'arriver à la même découverte en même temps que M. de Coussemaker. » Enfin, dans les notes dont il a accompagné l'*Histoire de l'École de Chant de Saint-Gall, du VIII<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle,* par D. Schubiger, traduite de l'allemand en français par Briflod (1865), M. Nisard n'a pas craint de dire : « Cette origine de la notation (l'accent) est évidente ; c'est elle que, *le premier en Europe et dans les temps modernes, j'ai révélé à la Science en 1849.* Par une heureuse coïncidence, M. de Coussemaker la *confirmait* dans son *Histoire de l'Harmonie au Moyen-Age.* » (p. 7 du tiré à part. — p. 53 de la Revue).

Le public est tellement disposé à croire sur parole les gens qui crient très fort, avec un grand air de conviction, qu'il a fallu répondre à cette prétention et que l'audace de M. Nisard a eu les honneurs de la discussion. Dans une note insérée au premier volume de leur *Paléographie musicale* (1) les Bénédictins de Solesmes, faisant justice de la dernière affirmation que je viens de reproduire, ont dit qu'ils avaient lu et relu les remarquables articles publiés en 1849 par M. Nizard, et que le mot *accent* n'y était même pas prononcé : *cuique suum*, ajoutaient-ils dans une conclusion qui était un arrêt. Malgré l'autorité accablante de cette note, le directeur de la *Musica Sacra* de Toulouse, M. Aloys Kunc, a fait entendre une protestation (N° de mars 1890). Il a défendu M. Nisard et demandé une rectification au rédacteur de la *Paléographie.* Par un scrupule qui fait honneur à leur loyauté et à leur conscience de savants, les Bénédictins ont commencé une enquête en s'adressant au Comité d'études que M. de Coussemaker avait fondé dans son pays et auquel il avait peut-être laissé, avant de mourir, des papiers intéressants. Cette démarche est mentionnée dans le *Bulletin du Comité Flamand de France* (Compte-rendu de la séance du 21 octobre 1891, Bailleul, Ficheroulle-Beheydt 1891). Dans les quelques lignes qui lui sont consacrées, on voit d'abord que le comité flamand n'a pas

(1) P. 102.

bien compris la vraie nature (1) et l'importance de la question qui lui était soumise; on regrette ensuite de constater que l'ancien collaborateur de M. de Coussemaker, M. l'abbé Carnel a refusé de se prononcer. « tout en promettant de faire des recherches sur ce point spécial. » Depuis 1891, le Comité flamand ou l'abbé Carnel n'ont pas soufflé mot d'un sujet qui paraît les laisser assez indifférents.

Heureusement, il n'est point nécessaire d'avoir recours à des pièces inédites pour trancher une question qui n'aurait jamais dû être posée et avec laquelle il faut en finir. Les documents imprimés ou publics sont très suffisants. Je vais les passer en revue sans d'autre souci que celui de fixer, preuves en mains, un point d'histoire contemporaine.

Dans le numéro de la *Musica Sacra* de Toulouse où il a répondu à la note de la *Paléographie* citée plus haut, M. Aloïs Kunc a invoqué plusieurs témoignages pour « défendre » la mémoire de M. Nisard :

1° C'est, d'abord, le témoignage de M. Nisard lui-même. Voici ces propres paroles : «... Ne semble-t-il pas à tout esprit non prévenu que lorsqu'un musicologue de la notoriété et de la valeur du transcripteur officiel de l'Antiphonaire de Montpellier affirme un fait musical, il doit être cru sur parole ? ». — On peut répondre à ce raisonnement qui a tout l'air d'un cercle vicieux, que la critique a précisément pour rôle de vérifier avec le plus grand soin les affirmations de tous ceux qui touchent aux choses de l'art ou de l'histoire; que, sous peine d'abdiquer, elle doit s'appliquer indistinctement à tous ceux qui écrivent, et que si elle cessait de passer au crible les idées qui sont jetées dans la circulation, le monde serait bientôt la proie des charlatans. J'ajoute que s'il y a un domaine où la méfiance soit mère de la sûreté, c'est celui de l'archéologie musicale. Ai-je besoin de rappeler les mystifications auxquelles se sont livrés des hommes qui passaient pour très sérieux ? Fétis, qui ne manquait « ni de valeur, » ni de « notoriété, » a écrit dans la *Revue Musicale* du 5 février 1843, qu'en visitant le trésor de l'église de Monza il avait trouvé un graduel noté en « neumes lombards »; or, quand on examine la photographie de ce graduel — *le seul conservé dans le trésor de Monza* — On n'y trouve pas la moindre trace de neumes. M. Nisard lui-même, combien de fois a-t-il pris pour des réalités de pures illusions ? Ne disait-il pas en 1849 et en 1850 que « tout est simple et facile dans l'explication des neumes, » et, en 1890, ne publiait-on pas un livre posthume de lui où il est dit que le problème de l'explication des neumes est un problème insoluble ? Dans son *Archéologie Musicale* (p. 73, note 3) n'a-t-il pas accusé Fétis de « mensonge, » alors que dans la page de l'*Histoire générale de la Musique* à laquelle il renvoie, il n'y a pas un seul mot pouvant justifier une aussi grave accusation, et expliquer même comment elle a pu se produire ?

Sans insister, nous nous contenterons de sourire du premier argument invoqué par le Directeur de la *Musica Sacra*, et nous lui opposerons une fin de non-recevoir;

(*A suivre*). Jules COMBARIEU.



## NOTRE CONCOURS DU MOIS D'AOUT

Comme il fallait s'y attendre, le but de *La Schola Cantorum* n'a pas toujours été suffisamment compris.

Pour répondre à de nombreuses questions et pour calmer de très légitimes inquiétudes, nous croyons, malgré d'inévitables redites, devoir traiter encore cet important sujet.

(1) Voici comment la question a été formulée par un Membre du Comité (p. 8 du *Bulletin* cité plus haut) : « M. de Coussemaker a-t-il, le premier, découvert le moyen de lire les manuscrits de musique religieuse antérieurs à Gui d'Arezzo, dans lesquels *des accents et des lettres formant des combinaisons appelées neumes*, tenaient lieu de notes et de portée ? »

Que se propose donc notre Société ? Deux choses principales. Remettre en honneur les œuvres de Palestrina ou de son école, et créer une musique moderne vraiment ecclésiastique. Sur le premier point, l'accord existe. Le second est plus difficile à résoudre.

Que les appréciations diffèrent, nul ne doit s'en étonner. D'abord, les maîtres, en France, n'ont pas encore fixé la doctrine. Mais, hâtons-nous d'ajouter que si des goûts et des couleurs on ne discute pas, on peut affirmer sans crainte que tout le monde n'est pas apte à porter un jugement. On voit des chrétiens habitués à fréquenter nos temples et même un grand nombre de prêtres, affligés, en musique religieuse, de goûts déplorables.

Dans le doute, quelle autorité invoquerons-nous ? N'est-il pas nécessaire de s'appuyer sur des principes certains ? Nous en connaissons, heureusement, plusieurs qui sont très capables de nous éclairer. — Le premier est que l'Église accorde ses préférences au Chant grégorien. Il n'y a donc rien d'excessif dans cette opinion déjà consignée dans notre Revue, que, plus une composition musicale se rapprochera du plain-chant, plus elle méritera le titre de musique religieuse.

Quelques-uns de nos lecteurs s'effraient de cette vérité, et semblent croire que nous les condamnons à recommencer l'œuvre inimitable de Palestrina. Erreur complète. Nous avons sans cesse encouragé les tentatives de nos jeunes compositeurs, et personne plus que nous ne désire aider à la création, en France, d'un mouvement analogue à celui dont l'Allemagne admire, chaque année, les magnifiques progrès. — Pour obtenir ce résultat, il suffirait, à mon sens, de se conformer à des règles très simples et des plus élémentaires.

Comment interpréter un texte liturgique si on ne le comprend pas ou si on ignore la syllabe qui porte l'accent ? Devrait-on se permettre un seul changement dans l'ordre des mots ou des phrases ? Pourquoi, par exemple, répéter *O Salutaris* après : *da robur, fer auxilium,* ou *Ave Maria* à la fin de la salutation angélique ? — D'ailleurs, il importe de se rappeler que l'interprétation des paroles doit être plus objective que subjective. Pour faire prier, le compositeur n'a pas besoin de viser à l'effet. Sans doute, il doit produire une certaine émotion, mais les sens y auront le moins de part possible. Car, ainsi que l'observe Thibaut, musicologue de grande valeur, « l'Église ne veut point exciter les passions pour les combattre d'une manière passionnée. Sa mission, au contraire, est d'apaiser et d'élever les passions en fixant l'esprit sur le Ciel où toute passion cessera. »

Donc point de morceaux où une voix seule se fait entendre. Point de ces mélodies qui s'adressent à notre faculté sensitive. Plus de ces Motets dans le genre de l'*Ave Maria* de Chérubini, de l'*Ave Maria* de Gounod que beaucoup de fidèles, hynoptisés par le nom des compositeurs, trouvent admirables et bien à leur place dans nos temples. — Mozart, Hummel, ne sont pas à imiter. Beethoven et Haydn se sont servi des paroles sacrées pour faire des œuvres symphoniques admirables, mais en dehors de tout caractère vraiment religieux. Les musiciens qui, par leurs études comparatives, peuvent établir des parallèles et asseoir un jugement approuvent cette affirmation, sans hésiter. Les autres, au contraire, se scandalisent de notre thèse et protestent au nom de la piété de J. Haydn, des légendes qui ont fait à Mozart une auréole de saint, au nom du caractère d'Hummel et du génie de Beethoven. La raison, dans la circonstance, est le meilleur juge et doit primer le sentiment.

La musique religieuse ne doit donc renfermer aucune expression théâtrale. Fixer des limites, en cette matière, me paraît chose impossible. Mais, si les œuvres des grands musiciens nommés plus haut ne conviennent pas à l'Église à cause de leur forme trop passionnelle, que penser de la manière dont se traitent aujourd'hui les Motets où les paroles sont plus expressives, comme le *Salve Regina* et le *Dies iræ?*

Nous empruntons, à ce propos, au *Courrier du Saint-Grégoire,* quelques fragments d'un article très complet, signé par A. Dirven :

Avant d'arriver au passage : « *exules*... le *Salve Regina* est d'ordinaire un « amoroso » très lyrique ou un « erotico » fort banal composé, dirait-on, en plein soleil. Mais voici que le ciel devient sombre, le lyrisme s'éteint (exules) la tristesse envahit l'âme qui soupire (suspiramus) gémit (gementes) pleure (flentes). Inutile de dire que le plus triste mineur, les accords de septième diminuée les plus plaintifs, sont employés, et le tout devient tellement larmoyant qu'il arracherait des pleurs aux pierres elles-mêmes. Et qu'est-ce que l'auteur a traduit disait le célèbre Witt ? une douleur mondaine, une douleur sensuelle, une douleur sentimentale. »

« Le *Dies iræ*, ah ! quelle bonne aubaine ! Tremblez mortels, la fin du monde approche. Un vacarme assourdissant (un fff) des gammes chromatiques stridentes des harmonies, plus stridentes encore, des sons de trompettes effrayants au *Tuba mirum* avec des soupirs au *Quid sum miser* afin de reprendre l'haleine nécessaire pour attaquer le *Rex tremendæ majestatis*. Voilà à peu près les parties saillantes de ces œuvres qui semblent annoncer la destruction et la mort générales. Tout cela, d'après Witt, musique pour une scène de fosse aux loups. »

Non, à l'Église point de ces artifices usités au théâtre. Gardons-nous avec soin du réalisme et proscrivons, au contraire, toute musique imitative ou dramatique. Les fidèles ont besoin de calme pour prier. Inutile de les distraire par ces moyens qu'il serait trop long d'énumérer.

Un compositeur évitera, notamment, les transitions trop brusques du *pp.* au *ff*, les passages subits de l'adagio à l'allegro molto, etc., les modulations enharmoniques et même l'emploi trop fréquent de l'accord de septième dominante. S'il étudie, en outre, les règles autrefois suivies pour la structure de la mélodie, avec le Chant grégorien et les œuvres du style ancien polyphone pour modèles, sa musique se distinguera par un caractère éminemment religieux.

Mais dira-t-on, c'est revenir au point de départ, c'est rentrer dans le sillon tracé par les grands Maîtres de l'art ecclésiastique.

Nous répondrons que s'inspirer n'est pas imiter servilement.

La plupart des morceaux envoyés au concours de la *Schola Cantorum* tombaient dans cet écueil. Sauf de rares exceptions, ils étaient écrits pour voix seules. Pourquoi pas d'accompagnement ? N'est-ce pas un moyen que les modernes ont généralisé ? N'est-ce pas un élément nouveau qu'on pourrait employer avec succès afin de rajeunir certaines formes que plusieurs trouvent surannées ? Quoiqu'il en soit, l'accompagnement devra jouer un rôle sérieux. Ce n'est pas assez que de soutenir les voix. — Sans jamais les couvrir ni les opprimer, sans violer aucune des règles essentielles que nous avons déjà formulées, il lui faut une place importante, former une partie distincte, compléter le chœur, si j'ose parler de la sorte.

L'orgue est seul capable de remplir ces conditions dans nos temples. Il serait téméraire d'interdire d'une manière absolue d'autres instruments. Mais on peut dire en vérité qu'ils ne le remplaceront pas avec avantage. Le grand orchestre même lui est inférieur. « Les effets les plus brillants que la salle de concert ou de théâtre fait valoir se perdent dans les bas-côtés, dans les chapelles, dans le transept, dans ces mille angles et enfoncements du monument gothique. Les détails délicats du violon s'éteignent au détour d'un gros pilier et les éclats des instruments de cuivre font aboyer à contre-temps les échos trop nombreux et trop sonores. L'église est condamnée à ne pas égaler le théâtre en lui empruntant ses armes. » Quiconque a suivi régulièrement les auditions données à Saint-Eustache par la Société des Compositeurs n'eura pas de peine à souscrire aux lignes précédentes que j'ai empruntées à M. Bertrand.

L'orgue doit rester à nos yeux le plus noble instrument et le seul digne de la maison de Dieu. Donnons-lui, dans les cérémonies, un rang convenable, et que, par sa puissance, il rehausse encore la majesté des chœurs en musique polyphone.

❦

Nous proposons, comme sujet de Concours, un **Salut** à deux voix égales, avec accompagnement d'Orgue obligé. — Le choix des textes des trois Motets dont il devra se composer est laissé aux compositeurs.

L. P.



# NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

## *Kyrie de la Messe* « DOUCE MÉMOIRE »
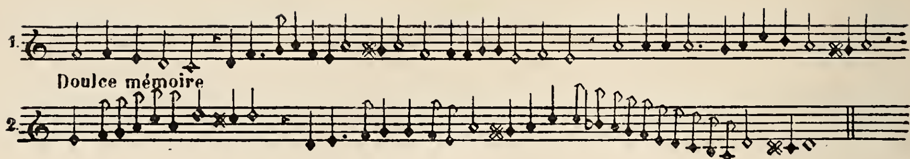
De ROLAND DE LASSUS

Tout d'abord, nous croyons utile de signaler la très intéressante brochure que M. Julien Tiersot a consacrée à la Messe *Douce Mémoire* à l'occasion de la première exécution par les *Chanteurs de Saint-Gervais*, le jour de la Toussaint de l'année 1893 (1). Les lecteurs de la *Tribvne* ont lu l'étude si instructive que M. Tiersot vient de publier ici même sur l'emploi du thème dit de l'*Homme armé* dans les Messes polyphoniques des maîtres du XV[e] et XVI[e] siècles. Dans la plaquette, que nous recommandons, il traite de l'emploi de la chanson *Douce Mémoire* dans la Messe du maître Montois, et fait précéder l'analyse de l'œuvre de renseignements bibliographiques précieux, tant sur la chanson que sur la Messe.

La Messe fut imprimée en 1614 sous ce titre : *Missa quatuor vocum ad imitationem Cantilenæ Doulce Mémoire. Authore Orlando de Lassus. Lutetiæ, ex officina Petri Ballard, etc...*, 1614. Cette œuvre paraît appartenir à la dernière période de production du maître flamand, tant par la contexture mélodique, le caractère presque moderne des *harmonies*, que par la manière dont est traitée le *cantus*, qui domine constamment les autres parties ; c'est à cette voix qu'est toujours confié le thème générateur ou le motif sorti de lui. Deux faits viennent appuyer cette opinion : 1° la publication de l'œuvre après la mort de Roland de Lassus (1594) ; 2° la publication antérieure d'une autre Messe composée sur le même thème et sous le même titre, par Roland de Lassus. (*Missæ variis concentibus, ab. Roland de Lassus*, Ballard, 1614).

La manière dont est traitée la mélodie génératrice est très particulière. Pour la Messe *Douce Mémoire*, deux courts fragments de la chanson ont servi à Roland de Lassus, et, si l'on peut peut-être reprocher au compositeur de ne pas les avoir assez « déguisés » et démembrés, comme c'était l'usage à l'époque où il écrivait, il faut reconnaître que l'emploi en est restreint, presque nul, dans certaines parties de la Messe. Les développements si nombreux et d'un caractère mélodique si expressif de Roland de Lassus font oublier les quelques mesures rappelant la chanson qui, pour nos oreilles, n'a plus la signification d'antan, rappelant un texte profane bien anodin du reste. Il ne s'astreint donc pas à présenter le thème intégralement et ne conserve de la chanson que les motifs qui ont le plus de saveur. Voici les deux fragments dont s'est servi surtout Lassus :

(1) *La Messe « Douce Mémoire » de Roland de Lassus,* par Julien Tiersot. Librairie Musicale, Ed. Sagot.




Si chez des maîtres comme Palestrina, Guerrero, Vittoria, etc., la foi égalait le génie, chez Roland de Lassus, le sentiment artistique paraît quelquefois dominer la ferveur religieuse. Et pourtant ses œuvres d'église ont presque toutes un caractère très religieux, le *Kyrie* qui nous occupe, par exemple, et les admirables motets de pénitence, pour les défunts, etc. Il est curieux de constater la prédilection évidente de Roland de Lassus pour les textes qui se rapportent à la pénitence, à la mortification ou à la mort. Il y trouvait ses meilleures inspirations. Ses paraphrases des paroles de Job sont incomparables. Nous donnerons aux lecteurs de la *Tribvne* le merveilleux motet *Pulvis et umbra sumus*, que nous avons remis en partition et publié le premier (1). Ils jugeront alors de l'intensité d'accent du maître Flamand.



La partie de soprano a qui est confiée constamment le thème ou le motif mélodique qui en vient, devra donc être chantée sensiblement plus en dehors que les autres voix. N'exagérons pas : les autres ne doivent pas être purement accompagnatrices, elles aussi ont leur intérêt, mais elles doivent être subordonnées à la voix *chantante* conductrice de la mélodie.

Au 1^er^ *kyrie*, les 5 premières mesures de la partie de soprano appartiennent seules à la tête du motif de la chanson, bien que la première note soit déjà différente et présente le thème d'une façon plus musicale, plus rythmique. La suite, d'un dessin mélodique si captivant est de Lassus. On aura soin de bien faire valoir la modulation si neuve pour l'époque, de la mesure [12] qui aboutit à l'épanouissement de la phrase sur le dernier *eleison*, cadence empruntée à la chanson.

Le *Christe* débute au soprano par un fragment transformé de la fin de la première phrase de la chanson, citation presque étouffée sous le chant du ténor, a qui est dévolu un moment l'intérêt mélodique, bien que le soprano tienne toujours le chant donné, réduit à un pur soutien scolastique. La partie de ténor devra à son tour dominer légèrement et mettre en valeur cette nouvelle phrase mélodique de Lassus. A la mesure [34] le soprano reprend ses droits sur une modulation charmante qui, prise *PP*, est d'un grand effet.

Le dernier *kyrie* doit être attaqué un peu vigoureusement sur une bribe de la chanson interrompue dès la 4^e^ mesure par des développements de contrepoint d'une grande richesse, auxquels vient se souder (toujours au soprano) la vocalise concluante de la chanson qui, à son tour, est *amplifiée* dans une belle cadence de Lassus. Ce dernier *kyrie*, bien qu'attaqué un peu *fort*, doit être chanté avec un sentiment très concentré, se résolvant dans une cadence finale *très douce* et *très expressive*. Tout l'intérêt doit se porter sur les parties de soprano et de ténor.



Comme on a pu s'en convaincre par l'analyse ci-dessus, quoique les fragments

(1) Depuis, le même motet a paru dans le second volume de la collection des œuvres de Lassus, entreprise récemment par la maison Breitkopf et Hartel, à laquelle nous devons de si belles reconstitutions.

de la mélodie soient présentés avec respect de son intérêt mélodique rythmique, la part de *création* de Lassus est telle, comme le dit M. Tiersot, que : « chaque parcelle mélodique représentant un nouveau thème, se montre sous des transformations nécessaires qui déjà font pressentir les procédés essentiels de la symphonie moderne. » A ce point de vue l'analyse de la Messe *Douce Mémoire* est des plus intéressantes.

Il nous reste à dire quelques mots des autres morceaux de la Messe. Le *Gloria* et le *Credo* où le thème profane ne joue presque aucun rôle sont certes d'un intérêt moins soutenu. Le *Sanctus*, au contraire, et surtout l'*Agnus* sont d'une grande beauté. La péroraison de ce dernier morceau sur les mots *Miserere nobis* sont, au point de vue si moderne de la recherche de l'*expression vraie*, d'un intérêt tout particulier pour l'époque, et prouve que si Lassus n'a pas eu la foi sereine d'un Palestrina et élevé un mouument aussi pur et aussi liturgique peut-être, il a du moins plus puissamment travaillé pour l'*avenir* de la musique, car c'est dans son œuvre et dans celle des vieux espagnols qu'on trouvera les véritables sources de notre musique moderne.

Charles BORDES.



# MOIS MUSICAL

## PARIS

**A Saint-Gervais.** — Les *Chanteurs de Saint-Gervais* ont prêté leur concours à la clôture de la Neuvaine de sainte Philomène à cette église. Ils ont exécuté l'*Adoremus* de Corsi, le *Factus es repènte* d'Aichinger, le *Tu es Petrus* de Clemens non Papa et un *Tantum ergo* de Bach. Une mention spéciale est due au *Beata est virgò* de M. l'abbé Boyer, la seule composition moderne entendue à cette solennité. On a beaucoup apprécié le charme et la juste expression de ce motet, qui réunit à la grâce mélodique le respect le plus rigoureux du texte latin. Rappelons que cette composition de M. l'abbé Boyer a été couronnée à l'un de nos derniers concours.

Le jour de l'Assomption, M. Charles Bordes a fait exécuter la *Missa brevis* de Palestrina, puis, au salut, le *Beata est* de M. l'abbé Boyer, le *Jesu dulcis* et le *Tantum ergo* de Vittoria, motets qui sont aujourd'hui devenus populaires dans la paroisse.

**A N.-D. des Blancs-Manteaux.** — Pour la fête de l'Assomption, M. l'abbé Perruchot, maître de chapelle, a fait exécuter la Messe *O quam gloriosum* de Vittoria, d'un art si supérieur en même temps que d'un accès facile. Après les Psaumes des Vêpres chantés en faux-bourdons des maîtres anciens, on a entendu au Salut différents motets de Palestrina, Giovanno Croce et de Nanini.

## DÉPARTEMENTS

**Avignon.**— Après le Congrès de musique religieuse de Rodez, dont le résultat a été si favorable aux doctrines bénédictines et aux principes de *La Schola Cantorum*, un hommage officiel, dont nous sentons tout le prix, est aussi venu encourager nos efforts. C'est M. Louvel, préfet du Vaucluse, qui, dans un éloquent discours prononcé à la distribution des prix du Conservatoire, a bien voulu nous consacrer les lignes suivantes :

« Notre patriotisme musical doit, pour l'enseignement de la grande école française, connaître » et étudier toutes les œuvres saillantes des écoles étrangères, et ne pas craindre de remonter à » ces primitifs merveilleux, qui nous ont été révélés depuis quelques années par l'un de nos plus » éminents musiciens ; j'ai nommé M. Bordes. Et sur ce point on ne sait trop qu'admirer le plus, » de la patience, du goût raffiné ou de l'érudition, de ce savant maître de chapelle de Saint- » Gervais, de Paris, qui a su nous apprendre à connaître les œuvres de Roland de Lassus, de Jos- » quin de Près, et de nos anciens compositeurs de la Renaissance.

» C'est lui qui nous a permis d'apprécier cette vieille école flamande, véritablement la plus » ancienne, où Palestrina lui-même chercha ses premiers maîtres, en même temps qu'il a fait » sortir de l'ombre la grande figure du compositeur espagnol Vittoria, et qu'il appelait l'attention » du monde artistique, sur un contemporain de Bach, un peu même son ancien, Schütz, qui n'a » peut-être pas de supérieur dans la violente expression de l'intensité musicale. »

Voilà au moins un Conservatoire de province, où les études classiques sont activement encouragées. — Quel exemple et quelle leçon pour des villes plus importantes !

**Puiseaux.** — M. l'abbé Cartaud, curé-doyen de cette paroisse, y fait exécuter, tous les dimanches, la Messe et l'Office d'après les principes bénédictins. Bien qu'employant les livres de Rennes, l'érudit ecclésiastique obtient. par la mise en patique des théories si clairement exposées dans son ouvrage : l'*Édition bénédictine et les diverses éditions modernes*, des résultats des plus satisfaisants.

**Saint-Memmie.** — Le *Journal de la Marne* nous apporte un fort intéressant article de M. F. Huet sur la Messe *Le Bien que j'ay*, de Goudimel, qui a été exécutée au Petit Séminaire. Nous en extrayons quelques fragments :

« Le titre de cette messe très intéressante peut sembler bizarre au premier abord. L'étonne- » ment disparaît si l'on se reporte à la période de formation de la langue musicale. A cette » époque, l'objectif des musiciens ne consistait nullement dans l'*invention* de mélodies plus ou » moins *expressives* ou *psychiques*. On était loin de soupçonner l'*intimité* ou plutôt l'*intériorité* de » la musique ; tout l'art du compositeur se confinait dans les combinaisons multiples, complexes » de la polyphonie vocale.

» Les règles sévères du *contrepoint* interdisant à l'artiste toute dérogation aux principes établis » et régis par la tonalité ecclésiastique (les modes du plain-chant), le compositeur se mettait peu » en peine de *trouver* un *motif*. Un thème de chant grégorien, par exemple les premières notes de » l'*Ave Maris stella*, du *Regina cœli*, ou de toute autre antienne, servait de base à la composi- » tion. Quelquefois l'artiste se faisait un jeu de prendre son motif dans une chanson populaire : » telle la chanson *Le Bien que j'ay*. Il n'y avait à cela aucun inconvénient. le thème choisi devenait » méconnaissable pour l'auditeur, puisque le musicien *dénaturait le rythme de la mélodie primitive* » *pour l'adapter* à son *architecture sonore*, à son texte liturgique. Les *intervalles* seuls étaient » respectés.

« Prenez les premières notes de la *Marseillaise*, changez toutes les valeurs temporaires de ces » notes en conservant les intervalles *ré, ré, ré, sol, sol, la, la, ré si, sol* et proposez ce thème à » Saint-Saëns ou à Massenet, ils pourront — s'ils le veulent — vous écrire un chef-d'œuvre, tant » il est vrai que l'intérêt de la composition musicale réside surtout dans le développement du » thème choisi, dans la mise en œuvre de la technique contrepointistique. »

Ici, notre confrère va peut-être un peu loin, et il serait à craindre que l'application rigoureuse de ce principe ne frappât de stérilité l'inspiration véritablement musicale. Je préfère les considérations qui terminent son intéressant article et regrette de ne pouvoir en donner ici qu'une partie.

» Le thème de la chanson profane n'est pas sans annalogie avec le *leit motive* érigé en principe » par Wagner ; mais il s'en éloigne par son caractère nullement psychique et son incorporation » dans une polyphonie essentiellement vocale, issue des différentes espèces de contrepoints. Cette » manière sert de transition entre le plain-chant et la musique moderne. Ses résultats sont, au » point de vue technique : la liberté, l'indépendance des parties vocales, le mouvement, la varieté » dans la marche de ces parties ; au point de vue esthétique : une forme d'art sévère et *impassion-* » *nelle*, les procédés harmoniques du contre-point enrayant fatalement l'essor de l'imagination » obligée de rayonner dans une zone peu propice aux effets de contrastes imprévus et tels que les » modulations de la musique contemporaine savent les *imposer*.

« Et partant, nous félicitons M. Charles Bordes, l'éminent et zèlé directeur des *Chanteurs de* » *Saint-Gervais*, d'avoir exhumé de la Bibliothèque nationale la Messe *Le bien que j'ay*, de Claude » Goudimel. On ne saurait nier la saveur toute spéciale, le caractère sévère et souvent grandiose de » cette musique dite *alla Palestrina*. C'est une vraie jouissance de l'entendre exécuter par des cho- » ristes familiarisés avec la grande école du XVI^e siècle, comme le sont les Élèves du Petit Sémi- » naire de Saint-Memmie. Tous méritent des éloges, les soprani surtout dont la voix est très souple » et l'attention si soutenue, que la moindre erreur de rythme n'a pu être constatée.

« Le savant maître de chapelle, M. l'abbé Herment, qui les dirige, et son précieux collaborateur, » M. l'abbé Collard, s'attachent encore à l'enseignement du Chant grégorien et de la psalmodie, » d'après le célèbre bénédictin Dom Pothier, qui a exposé sa méthode dans un livre d'une érudition » gigantesque. Ces deux artistes obtiennent une supériorité d'exécution manifeste qu'on chercherait » vainement avec toutes les méthodes préconisées jusqu'alors. Mais le résultat ne sera complet » qu'après l'adoption des livres Bénédictins. Dans ces *livres seuls*, la mélodie grégorienne est res- » tituée intacte et pure : tous les grands maîtres sont unanimes à le constater. Le temps qui, » lui aussi, est un grand Maître, se chargera de consacrer l'œuvre de restauration de la Musique » grégorienne. »

G. de Boisjoslin.

---

Le Gérant : ROLLAND.

---

*Imprimerie MOUTAILLIER, 43, rue des Francs-Bourgeois, Paris.*

1re ANNÉE — N° 9 — SEPTEMBRE 1895


# LA TRIBVNE DE ST GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

# Schola Cantorum

| ABONNEMENTS<br>*Sans encartage de musique* | BUREAUX | ABONNEMENTS<br>*Avec encartage de musique (4 pages)* |
|---|---|---|
| France et Colonies.......... 5 fr.<br>Étranger (Union postale).... 6 fr.<br>Le Numéro **50** c. | *2, Rue François-Miron*<br>PARIS | France et Colonies......... 8 fr.<br>Étranger................. 10 fr.<br>Le Numéro **1** fr. |


SOMMAIRE



## LE SIÈCLE D'OR DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE



L'HISTOIRE de la Musique Espagnole gît sous la poussière de nos cathédrales et de nos couvents, et, jusqu'à ce qu'il se trouve assez de balais et de plumeaux pour la dépoudrer, le monde, en matière d'art, nous considérera toujours presque comme des Cafres ou des Zoulous.

Des œuvres d'auteurs de premier ordre et d'une importance telle, — productions de la meilleure époque de notre *siècle d'or*, — dorment oubliées dans les profondeurs de ces limbes obscurs, que, par le fait seul de publier l'Anthologie de nos classiques des XVe, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, sous le titre de HISPANIÆ SCHOLA MUSICA SACRA, nous croyons avoir bien mérité de la patrie et des amants de nos gloires.

Et parce que nous avouons volontairement avoir recueilli et rassemblé les œuvres qui ont paru et paraîtront successivement dans cette Anthologie, œuvres que nous ne voulons prôner sous aucun prétexte, nous nous voyons, aujourd'hui, priés, contraints même, par notre ami M. Bordes, de dire tout ce que nous pen-

sons du mérite et de la haute portée, au point de vue de l'esthétique et de l'histoire, de celle des auteurs espagnols qu'il a déjà publiées dans son *Anthologie des Maîtres religieux primitifs*, anthologie au-dessus de tout éloge ; car, comme lui, en effet, nous sommes les admirateurs convaincus des œuvres que nos grands maîtres nous ont léguées dans ce genre ; comme lui, nous croyons que, dans le cas spécial qui fait le but de ces notes écrites à la hâte, la perfection même des œuvres d'une pléiade de maîtres presque inconnus, suffit à proclamer leur mérite ; comme lui, nous sommes les admirateurs fervents de cette manifestation artistique dans le divin, la plus élevée et peut-être la seule en laquelle nous ayons foi pour les transformations futures et raisonnables de l'art, manifestation créée par le merveilleux bon sens artistique de ces pieux lévites modernes, exempte de toute préoccupation extérieure, sereine comme la paix de leurs âmes, chaste comme l'ardeur pure de leurs cœurs, sainte comme le désir, extase et béatitude de l'âme du juste.

Ces deux publications, comme celle que nous poursuivons actuellement, prouveront victorieusement que, à côté du siècle d'or littéraire de Fray Luis de Granada (1515-1582), de Sainte Thérèse de Jésus (1515-1582), et de Fray Luis de Leó (1527-1591), il existait un siècle musical, *musicien poète comme lui*, qui dominait le contre point aride et gothique, élevé par les maîtres flamands jusque dans ses suprêmes conséquences fatales, mais nécessaires, et qui secouait le mauvais goût régnant dans la Musique religieuse ; elles prouveront que l'on fait quelque chose dans notre pays pour chasser cette ignorance absolue relative à tout ce qui concerne les maîtres espagnols prédécesseurs de Palestrina ; elles prouveront qu'il est des hommes qui se préoccupent d'étudier les œuvres de ces prédécesseurs dans lesquelles le sens de la parole semble pressenti d'une façon admirable ; elles prouveront enfin que nous ne cédons le pas à aucune nation dans ce genre de musique, car cette fécondité des siècles de la foi, ces extases de notre art musical religieux, ont été une semence qui s'est répandue d'église en église, de monastère en monastère, laissant des monuments admirables, des témoignages du génie poético-musical de nos maîtres, de l'infini de leurs espérances et de la complète possession qu'ils avaient de l'antiquité classique.

L'importance de telles œuvres, au point de vue de la documentation réelle de l'Histoire de notre Art, marche de pair avec la haute signification esthétique née de la transformation que nos maîtres firent subir à la pratique contrepuntique, en la poétisant, en lui donnant des ailes, et en changeant ce qu'elle avait d'aride, de mathématique et de divisible, en un tout inséparable, composé de science et d'inspiration, de méditation et d'amour. L'importance des compositions de ces *ignorés* augmente, quand on compare l'ordre des beautés qu'offre leur analyse avec celui que présente certain point de vue déterminé de confrontation historique.

Quoique tardive, l'heure de la revendication de notre nationalité est venue. Nous sommes de ceux qui croient que le distinctif des nationalités se manifeste dans l'Histoire générale de l'Art, depuis le XVI[e] siècle. A cette époque glorieuse pour l'art, les compositions de notre école ont une signification à la fois ethnique et technique que ne saurait méconnaître quiconque a étudié à fond la théorie scientifique des races, car cette théorie même et la lutte des tendances spéciales et involontaires du régime artistico-musical, soutenue dans l'un ou dans l'autre sens par l'éducation de l'organe auditif de l'individu, forment les

antécédents historiques qui poussent l'individuel vers le général, ce qui est spécial à une race vers ce qui est commun à toutes.

Nous avons dit ailleurs que les maîtres représentent dans le mouvement général de production du XVI[e] siècle, quelque chose de supérieurement élevé que les beautés quintessenciées de l'école néerlandaise n'avaient pu et ne pourraient atteindre peut-être même plus tard. Ce qui définirait clairement et caractériserait la tendance que j'appellerai, précisément pour ces raisons, *expressive*, constituerait une école avec des caractères particuliers.

La théorie scientifique à laquelle il est fait allusion, et la lutte des tendances spéciales et involontaires qui livrent le combat définitif pour l'avènement de l'art moderne, ne sont, cependant, pas les seuls antécédents historico-techniques qui préparent, favorisent et établissent les lois définitives de la tonalité commune. Il semble, à un moment donné, que les concurrents ne puissent dominer l'influence toujours croissante du développement tonal qui se produit en même temps que les nécessités de la race à laquelle chacun appartient, par l'ingérence de l'élément populaire ou profane, spécial à chaque nation dans l'élément religieux. Cela explique, d'après nous, comment les représentants de ce flux de nationalités, faisant partie de ce mouvement, se donnèrent rendez-vous dans la Chapelle Pontificale et dans celle de la Basilique du Vatican où Escobedo et Morales se trouvaient avant Palestrina. C'est ainsi que Victoria vint de la Chapelle du Collège Germanique, à San Apolinar, et que, Soto de Langa, tant ignoré, exerça dans la chapelle de Sainte-Marie *Valicella* à côté du fondateur de la Congrégation de l'Oratoire. On vit alors accourir au champ d'action des basiliques et des chapelles romaines, outre les maîtres déjà nommés, Alfonso Lobo, Juan Lobo, Vicente Misón, Melchor Robledo, Juan Escribano, Andrés de Silva, Bernardo Vaqueras, tous enfin, les maîtres français et les derniers représentants des écoles néerlandaises.

C'est là que la question du règne harmonique ou moderne, devant succéder à celui de la polyphonie, fut discutée et résolue en faveur des nationalités musicales ou des distinctifs de race ethnico-musicales qui, sur-le-champ, firent leur apparition dans la musique liturgique même et, bientôt aprés, l'oratoire étant créé, dans le drame lyrique de la *Camerata* des patriciens florentins. Personne n'ignore à qui nous devons la solution d'une question si ardue et si complexe : aux musiciens expressifs, aux musiciens qui ont écrit une musique ayant une signification propre, une musique qui parle et exprime tout ce que peut exprimer la musique dans une sphère d'action, une musique expressive et qui, par son expression même, devint, dès lors, de l'art et de l'art très élevé.

Nous devons répéter que, malheureusement pour l'Histoire de l'Art dans notre pays, il n'a presque rien été fait pour conserver les œuvres de ces génies puissants qui gardent intacte la première matière de leur essence et les seuls éléments qui, après une si grande incurie et un si long oubli, survivent à la tradition perdue, et donnent des conditions de vie propre à la musique nationale qui va puisant en pleine lumière, des forces dans l'amour et dans le culte des nouvelles générations.

Quand, à une époque dont le lendemain vaudra mieux que la veille, nous aurons pu, par la pratique de l'art personnel et des tendances naturelles, réunir une à une les gloires prédestinées de notre civilisation, à laquelle ne manque aucun anneau de la chaîne intellectuelle ; quand nous aurons sous les yeux

toutes les pages de l'art national et que nous pourrons écrire alors, mais seulement alors, son Histoire, nous lirons avec admiration les noms des fondateurs des premières écoles de musique rendues célèbres par les Podio et les Ramos de Pareja, les noms de cette pléiade d'artistes inspirés et sans égaux qui, dans les basiliques romaines ou dans les temples de la patrie, remplissent l'immensité des voûtes des ineffables accents de ces modulations puisées dans le mysticisme de la pensée et dans la plus haute conception du Drame divin fait art, nous entendrons Cabezón, Clavijo, Salinas, dans leurs créations organiques inspirées, donnant de la majesté aux autels, et s'avançant dans la profondeur, dans la spontanéité et la grâce de l'idée. Et, sans oublier l'art profane, nous entendrons aussi ces *tañedores de vihuela* (joueurs d'instruments à cordes), artistes courtisans, à la conception facile, qui adoptent dans leurs *tientos* (préludes) et dans leurs *différences*, la fine fleur de la musique populaire, et ces *tonadilleros* (1), esprits francs qui produisent des œuvres gracieusement ingénues et d'un style étincelant.

Quand notre nation réalisera les bénéfices d'un progrès plus considérable, en remontant le premier courant de ses sources limpides ; quand elle reconstituera la vie de ces nations chez lesquelles la faucille de l'art guide les intelligences pour mettre en activité les énergies de l'esprit et rechercher dans leurs créations des éléments d'amélioration et de perfectionnement, nous ne pourrons alors, si nous tournons les yeux vers ce passé resplendissant, empêcher notre cœur de se gonfler et notre visage de rougir, en songeant que ces monuments de nos gloires, délaissés dans l'oubli, doivent servir à notre renaissance, comme les chants des odes poétiques de Pindare ont servi aux chrétiens primitifs.

Felipe Pedrell.

Madrid, Décembre 1894.

Traduit de l'espagnol par

Georges Bouret.



# LETTRE PASTORALE SUR LE CHANT D'ÉGLISE

DE

**Son Éminence le Cardinal Joseph SARTO, Patriarche de Venise**

(*Suite et fin*)

---

1° Que dorénavant, à partir du prochain mois de septembre, on ne chante dans quelque église que ce soit du Patriarcat de Venise aucune musique, ni pour la Messe, ni pour les Vêpres ou pour les Bénédictions, laquelle n'aurait pas été préalablement présentée à la Commission, qui aura son bureau dans le Patriarcat, ou cette musique sera laissée un certain temps pour être examinée et munie d'une approbation donnée par la Commission elle-même et par moi ;

2° Que tous les vénérables Curés me notifient dans l'intervalle de quatre

(1) Les auteurs de *Tonadillas* ou vaudevillistes espagnols.

mois, le nom, le prénom, et l'habitation des organistes de leurs églises, et les obligent à porter à la Commission les musiques qu'ils jouent d'ordinaire. S'ils jouent en improvisant, qu'ils exigent d'eux la déclaration d'être prêts à donner la preuve de leur habileté devant la Commission. Ceux qui se refuseraient à faire cela, les vénérables Curés m'en réfèreront, et je prendrai les mesures opportunes, ne pouvant plus tolérer l'état actuel des choses;

3° Qu'on n'écoute pas les plaintes des chanteurs, se lamentant de ce qu'avec ce Règlement on leur enlève leur unique moyen de gagner le nécessaire de la vie. Dans l'avenir, comme dans le passé, l'exécution de la musique liturgique peut permettre d'employer pour diverses fonctions peu ou beaucoup de chanteurs, selon les moyens dont peuvent disposer les Fabriques. Il suffit seulement que Messieurs les chanteurs se présentent à la Commission patriarcale, laquelle indiquera des morceaux sans nombre de musique sacrée et de très facile exécution par lesquels ils pourront accomplir leur devoir de chrétiens obéissants aux lois de l'Église et répondre d'ailleurs aux exigences de ceux qui les emploient;

4° La Sacrée Congrégation des Rites observe justement qu'*une composition même excellente de musique polyphonique peut devenir inconvenante par une mauvaise exécution*, et elle prescrit très fermement que lorsqu'on n'a pas de bonne musique ou qu'on ne sait, ou qu'on ne peut pas l'exécuter bien, *l'on emploie dans les fonctions strictement liturgiques le Chant grégorien ;*

5° J'impose à tous les prêtres du Patriarcat l'obligation de me faire connaître les abus dont ils pourraient avoir été les témoins dans quelque église que ce soit; et que tous sachent que le Patriarche, en vertu du 3e article de la 2e partie du Règlement émané du Saint-Siège, est décidé à appliquer les peines canoniques contre ceux qui ne se conformeraient pas à tous et à chacun des articles de ce Règlement du Saint-Siège, ainsi qu'aux règles que j'impose par la présente lettre en vertu de la sainte obéissance.

Aucun de vous, prêtres vénérables, ne sera étonné de ma présente lettre, dans laquelle je ne fais que réclamer d'abord l'accomplissement des ordres donnés par l'autorité de la Sacrée Congrégation des Rites, et, de plus, en ce qui vous regarde, antérieurement à ces prescriptions, l'exécution de tout ce qui fut en grande partie décidé dans le synode diocésain de Venise, tenu en 1865 (part. v, cap. IV, nos 9, 10, 11).

D'autre part, vous savez la grande influence du culte extérieur sur les âmes pour les exciter à la piété et à la dévotion. Et, entre les autres actes du culte, le chant exerce une action si puissante, qu'au dire de saint Bernard, *in Ecclesia mentes hominum lœtificat*, *fastidiosos oblectat*, *pigros sollicitat*, *peccatores ad lamenta incitat; nam quantumvis dura sint corda sæcularium hominum*, *statim ac dulcedinem Psalmorum audierint, ad amorem pietatis convertuntur* (Ad sororem, cap. LII, n° 122) (1). — Mais, pour obtenir ces salutaires effets, il est absolument nécessaire que le Chant soit tel que le prescrit l'Église, parce que autrement, comme les ornements profanes des salles mondaines offenseraient la majesté du temple, ainsi et beaucoup plus encore l'offenserait la légèreté du Chant et des sons, offense pour laquelle nous pourrions provoquer le même châtiment dont furent frappés les fils d'Aaron, Nadab et Abiu, qui, employant un feu profane

(1) « Dans l'Église, il réjouit les esprits humains, recrée les ennuyés, excite les paresseux, invite les pécheurs à se lamenter, car, quelque durs que soient les cœurs des séculiers, dès qu'ils entendent la douceur des psaumes, ils sont convertis à l'amour de la piété. » (A sa sœur, etc.)

pour le sacrifice, furent consumés d'un feu céleste : *Egressusque ignis a Domino devoravit eos, et mortui sunt coram Domino* (Levit. x, 2) (1). — Et, ce châtiment, nous pourrions encore le provoquer par le scandale dont souffrent par de telles musiques profanes non seulement les bons chrétiens qu'elles distraient dans leur dévotion, mais aussi les hérétiques et les schismatiques que j'ai entendu moi-même bien des fois déplorer de telles profanations, pour lesquelles *in nobis patitur opprobrium Christus, in nobis christiana lex maledicitur* (2).

O vénérables prêtres, ne nous rendons pas coupables d'un si grand sacrilège ! Et que Venise, qui pendant si longtemps fut un foyer du beau dans l'art, soit dans l'avenir comme aux temps de sa plus grande splendeur, un nouveau foyer de la musique sacrée. Qu'ainsi tous ceux qui visiteront nos églises et assisteront à nos fonctions sacrées soient obligés de s'écrier avec le Psalmiste : « Comme ils sont chéris, vos tabernacles, ô Seigneur des vertus ! Mon âme soupire et tombe en défaillance dans les parvis du Seigneur ! » *Quam dilecta tabernacula tua, Domine virtutum ! Concupiscit et deficit anima mea in atria Domini* (Psalm. 83, 1).

Du Patriarcat de Venise, le 1er mai 1895.

† Joseph Cardinal SARTO, patriarche.

La commission instituée par S. Ém. le Cardinal Patriarche pour la musique d'église, se compose de Mgr Alberto Cucito, de M. l'abbé Giovanni de Cecco, desservant de Saint-Jean-Chrysostôme, de M. Lorenzo Perosi, maître de chapelle de Saint-Marc, de M. Ettore Sorger, avocat, de M. Oreste Ravanello, organiste de Saint-Marc.

(Extrait de la *Musica Sacra* de Toulouse).



# ARCHÉOLOGIE MUSICALE

## DE COUSSEMAKER ET TH. NISARD

*(Suite et fin)*

---

2° Il n'est pas nécessaire de s'arrêter plus longtemps au témoignage suivant de M. Vincent : « M. Nisard a poussé aussi loin que possible l'intelligence des neumes. » On sait que, sur ce point spécial, M. Vincent était un sceptique regardant le problème comme insoluble. M. Vincent, il est vrai, a décerné d'assez grands éloges à M. Nisard ; mais — tout en le raillant maintes fois sur ses illusions et sur son lyrisme (3) — il ne lui a jamais fait honneur de la découverte concernant l'origine des neumes ; tout au contraire, il en a fait honneur à M. de Coussemaker, comme le prouve le passage suivant, tiré du *Correspondant* de 1853 (p. 417) :

« M. de Coussemaker nous paraît donc avoir parfaitement caractérisé cette notation lorsqu'il

(1) Et sorti du Seigneur, un feu les dévora, et ils moururent devant le Seigneur. (Lévit. v, 2.)

(2) C'est en nous que le Christ souffre l'opprobre, et c'est en nous que la loi chrétienne est maudite.

(3) Il se moque, par exemple, de cette phrase typique de Nisard : « Avec ma découverte, on entrevoit une science ; sans elle, on ne sort pas des ténèbres. »

dit : « Les neumes, suivant nous, ont leur origine dans les accents » ; et plus loin (p. 159), « Les fonctions que les accents remplissent, la place qu'ils occupent, le but qu'ils poursuivent, tout démontre d'une manière irrésistible qu'ils sont l'origine des neumes, avec lesquels ils ont une analogie parfaite sous tous les rapports. »

3° Le troisième témoignage cité par M. Aloys Kunc est celui de M. Vitet. Il est plus important et on peut même dire que c'est sur lui seul que porte le débat. Nisard s'en était déjà servi, nous l'avons vu, comme d'une sorte de bouclier destiné à le rendre invulnérable.

Alors même que M. Vitet aurait fait exactement la déclaration que lui attribue M. Nisard, on peut affirmer que cette déclaration, malgré l'autorité attachée au nom de l'illustre académicien, ne prévaudrait pas contre les faits que nous allons exposer, et serait, au contraire, infirmée par eux. Mais, en réalité, M. Nisard a fait parler le rédacteur du *Journal des Savants*, comme il avait intérêt à le faire parler ; en outre, il a singulièrement exagéré la portée de sa déclaration. Voici d'abord, dans le *Journal des Savants* de décembre 1853 (p. 728), les quelques lignes qui précèdent la partie de l'article consacré à M. Nisard, et que ce dernier a eu soin de laisser dans l'ombre :

« Les neumes simples sont de purs accents ; les neumes composés, les groupes neumatiques, sont des combinaisons d'accents.

» Cette théorie est ingénieuse, très probablement vraie, et M. de Coussemaker, qui la soutient avec conviction, en revendique non moins vivement l'honneur ; il est, en effet, le premier qui l'ait *publiquement* exposée, développée, expliquée dans tous ses détails. »

Voilà qui est net et précis. Mais ne dénaturons en rien la pensée du texte que nous analysons. Toute la controverse porte sur le mot *publiquement* que j'ai souligné. M. Vitet semble dire que si M. de Coussemaker est le premier qui ait porté à la connaissance du public la véritable origine des neumes, d'autres ont pu faire cette découverte avant lui dans le silence du cabinet. Il ajoute, en effet, immédiatement après les paroles que je viens de citer :

« Quant à l'idée elle-même, l'idée de faire dériver les neumes des accents, on se souvient peut-être qu'en parlant des travaux de M. Th. Nisard, nous l'avons indiquée comme l'hypothèse à laquelle cet érudit paraissait s'attacher définitivement pour expliquer l'origine et la filiation des signes neumatiques (1) ; c'était peu de temps avant que l'ouvrage de M. Coussemaker eût été mis au jour, et lorsque déjà sans doute il était imprimé. »

Dans ce qui suit, M. Vitet ajoute qu'il peut très bien arriver que deux savants, sans avoir de communication l'un avec l'autre, fassent en même temps la même découverte. Nous trouvons-nous en présence d'un tel cas ? Telle est la question que nous allons examiner.

Reportons-nous d'abord à l'article de février 1852, auquel renvoie M. Vitet. Voici ce qu'on lit à la note de la page 118 :

« Depuis que cet article est imprimé, M. Nisard nous a fait part de quelques nouveaux aperçus par lesquels il complète sa théorie sur les éléments fondamentaux de la notation neumatique. Ces éléments, selon lui, sont non-seulement le point, mais l'accent grave et l'accent aigu.

Sans nous livrer à aucun commentaire sur la forme et la place données à ce témoignage, bornons-nous à constater le fait qu'il mentionne. C'est lorsque l'article du *Journal des Savants* de février 1852 *était déjà imprimé* que M. Nisard a parlé à M. Vitet des modifications qu'il avait introduites dans sa théorie des notes tironiennes. Admettons, pour être généreux, que cette communication verbale ait été faite dans les derniers jours de l'année 1851 et essayons de fixer quelle était exactement, à cette date, la situation de M. de Coussemaker. Tout en acceptant la question telle qu'elle a été envisagée par M. Kunc, c'est-à-dire comme indépendante des ouvrages imprimés, nous commencerons

(1) V. *Journal des Savants*, cahier de février 1852, p. 118.

par donner un tableau comparatif de ce que les deux archéologues ont fait pendant l'année 1851 ; nous tirerons ensuite la conclusion.

L'*Histoire de l'Harmonie au Moyen-Age* porte la date de 1852. La *Bibliographie de la France ou Journal général de l'Imprimerie et de la Librairie*, etc..., la mentionne dans son numéro du 7 février 1852 (824). Comme ce journal ne donne que la date approximative à laquelle a eu lieu le dépôt légal des livres imprimés, j'ai fait quelques recherches au Ministère de l'Intérieur, où j'ai pu voir que l'ouvrage en question avait été déposé le 28 janvier *(Registre du dépôt légal, 1851 à 1852, aux Archives, F° 18, III, année 1852, Paris)*. Mais, en réalité, cette indication a besoin d'être modifiée. Dans le numéro de novembre-décembre des *Annales Archéologiques* de Didron, on lit, p. 374, ce qui suit :

« Histoire de l'Harmonie au Moyen-Age. — Enfin M. de Coussemaker vient de publier le beau et savant ouvrage que nous annoncions il y a quelque temps. »

Ces quelques lignes nous invitent à remonter encore un peu plus haut. Dans les mêmes *Annales Archéologiques*, numéro de juillet et août 1851, on trouve un article de M. de Coussemaker sur le Drame liturgique, lequel article est accompagné, p. 211 et 212, de l'annonce suivante sous la signature de Didron aîné :

« Le travail de M. de Coussemaker sur le Drame liturgique qui est extrait d'un grand ouvrage *qu'on achève d'imprimer* et qui a pour titre *Histoire de l'Harmonie au Moyen-Age.* »

Donc, au mois de juillet 1851, pour ne pas dire plus, le livre dans lequel l'origine des neumes devait être exposée pour la première fois, était déjà à l'impression et presque achevé. Songeons maintenant que ce livre a 400 pages et 80 planches ; que dans la deuxième partie se trouvent 6 Traités inédits de la diaphonie et du déchant au Moyen-Age ; que la troisième partie contient des fac-similés tirés en couleur de plus de 50 pièces d'harmonie allant du IX^e^ siècle au XIV^e^ inclusivement : on reconnaîtra sans peine qu'un tel monument ne s'improvise pas et suppose une longue préparation. Quelques-uns des matériaux contenus dans l'*Histoire de l'Harmonie* ont dû être recueillis par l'auteur dès qu'il a commencé à s'occuper d'archéologie ; quant à l'origine des neumes, il est très probable qu'il l'aura trouvée avant 1850, pendant le voyage qu'il fit au Mont-Cassin.

Voyons maintenant ce qu'a fait M. Nisard pendant cette année 1851, qui a été si brillante pour la science musicale.

En février 1851, M. Nisard publie une *Etude sur la musique des odes d'Horace*, datée du 30 janvier 1851. — Il n'y est pas question de *l'accent.*

Le 21 février 1851, M. Nisard signe, pour le présenter à l'Institut, ce *Graduel,* qu'il a qualifié de Monumental, bien qu'il ne contînt que l'étude d'une seule mélodie, et dont il a célébré plus tard le triomphe, bien que l'Institut l'ait simplement admis à partager l'honneur d'une troisième médaille. — Dans son mémoire et son fascicule, il ne dit pas un mot de *l'accent.* (L'ouvrage inédit est à la bibliothèque de l'Institut).

Le 22 août 1851, M. Lenormant lit, devant l'Institut, son rapport sur l'ouvrage précédent. — Dans les éloges et les encouragements qu'il adresse à l'auteur, il ne dit pas un mot de *l'accent.*

Le 25 septembre 1851, M. Nisard signe, à Montpellier, la copie de ce fameux manuscrit bilingue qui a été pendant quelque temps comme le Palladium de l'Archéologie.— Dans la Préface qu'il met en tête de sa copie, il ne dit pas un mot de *l'accent.* (Il n'est pas sans intérêt de remarquer ici que lorsqu'il a publié cette préface, le 5 octobre 1864, dans la *Revue de Musique sacrée*, M. Nisard a *antidaté* son opuscule, et substitué à la date du 25 septembre (1) celle de « mars » 1851. On dirait que par ce recul, amené probablement par les annonces contenues dans les *Annales Archéologiques* de Didron, il a voulu écarter ce qui aurait pu gêner et contredire ses réclamations ultérieures).

Enfin on peut citer, comme aussi significatif par son silence, l'article que M. Paulin

(1) Date que porte son manuscrit à la Bibliothèque nationale, n° 8881 du fonds latin.

Blanc, bibliothécaire de Montpellier, publia dans le *Messager du Midi*, le 29 mars 1851. Dans cet article dont je me suis fait envoyer une copie, M. Paulin Blanc annonce, comme devant rendre de *grands services* à la science musicale, la publication du livre de M. de Coussemaker ; en même temps, il parle de l'ode d'Horace notée avec le chant dans un des manuscrits de la Faculté de Médecine, il parle des « missions scientifiques » organisées par le gouvernement ; en un mot, il montre qu'il connaît M. Nisard et qu'il est en relations avec lui, ce qui paraîtra bien naturel, si l'on songe qu'à l'époque où cet article a été écrit, M. Nisard était précisément à Montpellier, chargé par le ministre, M. de Parieu, de transcrire l'Antiphonaire (ou ce qu'on regardait alors comme tel) ; or, M. Paulin Blanc ne souffle pas mot de *l'accent*.

Pour quiconque connaît les habitudes de M. Nisard, son empressement à emboucher la trompette toutes les fois qu'il avait une idée nouvelle, ce silence paraîtra décisif. Il est certain que si, pendant l'année 1851, M. Nisard avait pensé que les neumes pouvaient être rattachés aux accents grammaticaux, il n'eût pas manqué de le dire lui-même quelque part, ou de communiquer verbalement sa découverte, soit à M. Blanc, soit surtout à M. Lenormant. Mais, comme nous venons de le voir, ni dans les ouvrages qu'il a écrits en 1851, ni dans les articles ou discours de ceux qui ont parlé de lui cette année-là, il n'y a pas un seul mot permettant de croire que la doctrine exposée par lui en 1849 et en 1850 avait reçu une modification quelconque. Si véritablement, comme nous devons le croire, M. Nisard a parlé de l'origine des neumes à M. Vitet alors qu'un article paru en février 1852 dans le *Journal des Savants* « était déjà imprimé », c'est-à-dire en janvier 1852 ou en décembre 1851, cette communication verbale s'est produite trop tard pour permettre à M. Nisard de dire qu'il a fait une découverte *en même temps* que M. de Coussemaker ; car en décembre 1851, l'*Histoire de l'Harmonie au Moyen-Age* était déjà tout entière imprimée, et on en parlait depuis assez longtemps, comme le prouvent les *Annales archéologiques* de Didron, et comme M. Vitet lui-même le reconnaît. A la rigueur, nous pourrions arrêter là notre démonstration et considérer tout autre argument comme superflu ; nous devons cependant, pour être complet, examiner une dernière raison invoquée par M. Alais Kunc à l'appui de son paradoxe.

## II

4° Le dernier témoignage derrière lequel on se soit abrité pour justifier les prétentions de M. Nisard, est celui de D. Pothier, le classique auteur des *Mélodies grégoriennes*. Voici ce qu'on lit dans l'opuscule intitulé *De la Virga dans les neumes* (Solesmes, 1882, p. 27) : « En montrant ailleurs, à la suite de M. Th. Nisard, de D. Schubiger, de M. de Coussemaker et d'autres, comment les neumes dérivent des accents grammaticaux ; etc... », et M. Nisard, après avoir lu ces lignes que M. Kunc n'a pas manqué de rappeler, s'est écrié triomphalement dans une note de son *Archéologie musicale :* « D. Pothier a fini par m'accorder la place et le rang qui m'étaient dus. »

Trois observations peuvent être faites au sujet de ce dernier argument :

D'abord, la phrase qui place le nom de Th. Nisard en tête de ceux qui ont expliqué l'origine des neumes, doit être considérée (cela résulte de la note même de M. Nisard) comme une concession de la dernière heure arrachée à l'auteur des *Mélodies grégoriennes* et modifiant un de ses jugements antérieurs. Pourquoi le maître français de la science du plain-chant a-t-il corrigé, dans un sens qui paraît si favorable, sa première opinion ? J'ai interrogé quelques personnes qui ont connu D. Pothier ; elles m'ont dit que le savant Bénédictin était un homme paisible et très peu militant, ennemi des polémiques, toujours disposé aux conciliations. Voyant M. Nisard lui faire une opposition très vive et crier bien haut qu'on lui faisait tort, il est possible qu'il ait voulu jeter un gâteau de miel à ce cerbère, pour le calmer ; il s'y serait résigné d'autant plus facile-

ment qu'il s'agissait simplement d'une question d'amour-propre et de préséance, non d'une question de principe.

En second lieu, il n'est pas démontré que lorsqu'il a écrit cette pnrase : « à la suite de Nisard, de Schubiger, de Coussemaker... » D. Pothier ait voulu dire qu'historiquement et suivant l'ordre des dates, Nisard était le premier Champollion qui eût trouvé l'origine des neumes ; car, dans ce cas, il faudrait conclure de la même phrase que D. Schubiger est le second et que de Coussemaker n'arrive qu'au troisième rang. L'ordre dans lequel sont mentionés les noms de Schubiger et de Coussemaker n'étant pas conforme (ceci n'a pas besoin d'être prouvé) à celui des dates, il en résulte que l'ensemble de la phrase perd la signification qu'on lui attribue, et n'a plus le caractère d'une suite méthodique fondée sur l'histoire.

D'ailleurs, si la déclaration de D. Pothier a réellement l'importance qu'on y voit, si elle n'est pas l'œuvre de complaisance d'un homme qui, tout en étant l'ami de la vérité, voudrait ne pas faire de peine à Platon, nous ne craindrons pas de le dire : D. Pothier s'est trompé. Les faits que nous avons exposés nous permettent de l'affirmer. — Aux preuves que j'ai fournies, on pourrait ajouter le témoignage des critiques contemporains, qui, en rendant compte du livre de M. de Coussemaker, lui attribuent l'honneur de la découverte sans la moindre hésitation.

« Les neumes, dit M. Félix Clément, sont l'objet d'un examen approfondi, et M. de Coussemaker n'a pas craint de leur donner une origine nouvelle : les neumes, suivant nous, dit-il, ont leur origine dans les accents. » (*L'Ami de la Religion,* 11 mai 1852).

« M. de Coussemaker, dit M. Jules Tardif, assigne à cette notation une origine romaine ; il démontre ensuite que les signes qui la composent ne dérivent pas du point, comme le soutient M. Th. Nisard, mais des accents aigu, grave, circonflexe ; il appuie cette thèse ingénieuse sur des textes déjà connus et sur des documents inédits qu'il joint à son travail. » (*Bibliothèque de l'Ecole des Chartes,* mai-juin 1852, p. 480).

« J'ai montré, dit M. Joseph d'Ortigue, que M. de Coussemaker a fort ingénieusement expliqué l'origine de la diaphonie au Moyen-Age. Il n'a pas montré moins de sagacité en ce qui regarde les neumes dont il attribue l'origine aux accents. Je ne sais si cet aperçu soulèvera des réclamations de la part des musicologues qui ont tous la prétention d'avoir trouvé la clé de ces hiéroglyphes musicaux ; mais il frappe au premier abord par un côté spécieux et très neuf. » (*Journal des Débats* du 11 juin 1852), etc., etc.

D'ailleurs, si M. Nisard avait songé à rattacher les neumes aux accents, cette idée eût modifié ses ouvrages postérieurs ; or, il dit, au contraire, dans ses *Etudes sur la Restauration du Chant grégorien*, 1856 : « Qui pourra jamais supposer qu'au moment où il (Grégoire le Grand) détruisait en faveur des Barbares *jusqu'aux dernières traces de l'accentuation latine,* il ait songé à donner aux fidèles autre chose qu'un chant simple et facile, *planus cantus ?* (p. 5). »

*Pœna manifesti furti capitalis erat,* dit le Juriconsulte latin. L'Archéologie musicale ne peut sans doute avoir un code pénal aussi sévère que celui de l'ancienne Rome ; mais il lui suffit de publier les pièces complètes d'un procès, pour que le lecteur formule lui-même la sentence. Certes, M. Nisard a montré dans le domaine du plain-chant une compétence et une activité qu'il ne faut pas méconnaître ; il a eu le mérite, dans ses *Études* de 1849-1850, de donner le coup de grâce aux théories de Fétis sur l'origine des neumes ; il a même fait une découverte (dont il ne paraît pas avoir compris lui-même toute l'importance) lorsqu'il a dit que la virga n'indiquait aucune valeur de durée : mais la justice et la vérité s'opposent, comme nous l'avons vu, à des prétentions que rien ne justifie et que tout condamne. Je ne saurais mieux conclure qu'en reproduisant les paroles prononcées par D. Laurent Janssen, au Congrès de Malines, à propos du rythme dans le Chant grégorien : « qu'il (M. Nisard) se contente de l'honneur, déjà insigne, de figurer au piédestal de la statue pour avoir hâté la solution du problème. »

Jules Combarieu.

## DU ROLE DE L'ORGUE DANS LES OFFICES LITURGIQUES [1]

Messieurs,

Mon intention n'est pas de vous faire un discours, mais de m'entretenir avec vous du rôle de l'orgue dans les offices liturgiques, et de vous dire mon opinion sur ce sujet. Les différents points concernant le chant grégorien et la musique figurée ayant été l'objet d'excellents rapports et de démonstrations éloquentes, je pense que la religion des membres du Congrès est éclairée sur ces questions.

Dans nos offices, le grand orgue est appelé généralement à se faire entendre en alternant avec le chœur : à la messe, au *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* et *Agnus Dei*; aux vêpres, après les psaumes ; à l'hymne, au *Magnificat*. Un certain nombre d'organistes ont l'habitude, dans ces prières alternées, de jouer des morceaux qui n'ont rien de commun avec ce qui se chante au chœur, et ceci me paraît mauvais au point de vue musical, car, une mélodie doit se suivre dans son rythme et sa tonalité. Que dirait-on d'un chef d'orchestre qui remplacerait le milieu d'un morceau symphonique de Mozart par celui d'une œuvre de même genre de Beethoven? Je crois qu'il serait vite jugé et digne d'être enfermé. C'est pourtant ce qui arrive fréquemment pour le plain-chant dans nos églises, Il est donc nécessaire que dans les pièces alternées, l'organiste joue la mélodie grégorienne, ou au moins, des versets basés sur ces thèmes. Je pense qu'il y a des choses très intéressantes à écrire dans le style polyphonique avec ces tonalités anciennes, et sur ces chants si beaux. Les organistes allemands ont composé des morceaux basés sur le chant des chorals, formant une littérature d'orgue particulièrement riche ; que ne faisons-nous de même avec nos mélodies catholiques? Du reste, des maîtres comme Frescobaldi, Titelouze, Cabezon, Claude Merulo, J. Lemmens, ont écrit des pièces admirables sur le chant de l'église, et des organistes contemporains sont entrés dans cette excellente voie. Boëly a aussi composé des morceaux dans ce genre, mais, malheureusement, son travail est basé sur le plain-chant parisien.

Il est aussi d'usage de jouer toujours le plain-chant sur le grand jeu. Tel n'est pas mon avis. Il me semble, par exemple, que le *Kyrie* et l'*Agnus Dei* s'accommodent mal de cet éclat, et que ces pièces qui sont des prières pourraient être exécutées avec des jeux de fond ; le commencement et la fin du *Gloria*, le *Sanctus* seraient touchés sur le grand chœur ; de cette manière on éviterait la monotonie, et le jeu de l'orgue serait en rapport avec le sens des paroles.

L'offertoire étant le seul morceau un peu développé qui soit laissé aux organistes, ceux-ci ont pensé que c'était l'occasion d'exécuter une brillante symphonie sur les grands jeux. Je ne vois dans les paroles de cette partie de la messe rien qui puisse expliquer cette manière de voir, et je préfère de beaucoup entendre, à ce moment d'offrande, une prière avec les jeux de fond qui sont les plus beaux de l'orgue, et quelques jeux de solo. A ce propos, me sera-t-il per-

(1) Extrait du Compte-Rendu du Congrès de Musique religieuse. — Rodez, E. Carrère, imprimerie de l'Evêché, 1 volume in-8°.

mis de regretter ces changements de jeux si fréquents, que l'idée musicale est comme noyée dans cette avalanche de sonorités diverses ?

Loin de moi l'idée de ne pas se servir des nombreuses ressources du plus beau des instruments, et certes, l'art de varier, de manier les timbres a toujours été une partie importante du talent de l'organiste. Bach y excellait ; mais il faut que ces sonorités soient en rapport avec la composition, qu'elles ne soient pas le but mais le moyen de colorer la pensée ; or, une belle œuvre doit avoir de l'unité, ce qui n'a rien avec la pauvreté d'invention ou d'écriture.

Vous parlerai-je de la déplorable idée de vouloir improviser, lorsque des études complètes d'harmonie et de contrepoint n'ont pas appris à l'organiste l'art de développer un thème ? Pourtant, cela se voit, et surtout s'entend, pour le malheur des pauvres paroissiens. On dit : « Je ne suis pas fort en harmonie, » mais je trouve des mélodies, et en improvisant, je fais valoir les jeux de » l'orgue. »

Celui qui parle ainsi fait entendre généralement la voix céleste, la voix humaine, et se sert, à tout propos du tremblant qu'il met avec la flûte, le hautbois, la trompette, la clarinette, que sais-je ! Un de mes amis, facteur d'orgues, me racontait, il y a quelques années, qu'ayant eu à restaurer un orgue, il avait demandé à l'organiste de vérifier ce travail. L'artiste commence par se servir d'un jeu avec le tremblant, puis d'un autre, passant ainsi en revue les jeux du clavier de Récit. Au bout d'un temps assez long de cet intéressant exercice, le tremblant s'arrêta, l'organiste aussi ! Ah ! dit-il, le trémolo ne marche plus !... Le maître facteur d'orgues sans se déconcerter lui dit alors avec bonhomie : Oui, c'est vrai..., mais, voilà bientôt trois quarts d'heure qu'il fonctionne, il est fatigué !... Eh bien ! je crois qu'il n'y avait pas que le tremblant qui fût fatigué !...

Je ne crois pas qu'il soit utile d'insister sur la nécessité du jeu lié et, par conséquent, du doigté de substitution si bien indiqué par Lemmens dans les premières pages de son *Ecole d'orgue ;* mais je voudrais faire observer que, pour jouer à quatre parties, l'usage du clavier de pédales facilite singulièrement cette tâche : car alors, les mains n'ayant plus que trois parties à exécuter, on peut aisément trouver de bons doigtés, notamment pour les parties d'alto et de ténor. L'étude de la pédale n'est pas aussi difficile qu'on se le figure généralement, et si l'on veut réformer le jeu de l'orgue, c'est par là qu'il faut commencer.

Quand à l'étude de l'Harmonium, il est évident que son introduction d'une manière sérieuse dans les séminaires pourra améliorer le goût musical, mais à la condition d'avoir un répertoire convenable et d'abandonner toutes les fadaises qui ont cours. Ceci me paraît un point important pour l'éducation musicale des jeunes prêtres, appelés plus tard à faire prévaloir les bonnes traditions. Là aussi il faudra se défier de l'emploi fréquent de la voix céleste et ne s'en servir qu'avec réserve.

Nous avons le ferme espoir que les vœux exprimés par le Congrès de Rodez amèneront les réformes désirées par tous gens de goût, et que l'art religieux dans toute sa noblesse retrouvera sa place dans nos églises.

Alex. Guilmant.



# NOS CONCOURS

Avant d'aborder mon sujet, qu'on me permette une courte digression à propos de plain-chant.

Elle est motivée par la conduite de personnes pleines d'excellentes intentions, mais dont le zèle intempérant a besoin d'être modéré.

Notre bulletin n'a jamais caché ses préférences pour l'édition bénédictine. Sans vouloir faire de l'archéologie à outrance, il est naturel d'encourager la recherche et la divulgation des monuments authentiques où sont conservées les mélodies que chantaient nos pères.

A-t-on retrouvé les plus anciennes? C'est une question discutée, mais probablement résolue en faveur des moines qui s'efforcent de restaurer le Chant grégorien. Quoiqu'il en soit, nous sommes amplement, et à mon avis, très suffisamment édifiés par la traduction des manuscrits qui remontent au IX^e^ ou au X^e^ siècle.

Tout en appelant de nos vœux une réforme qui donnerait aux Églises le chant primitif, nous savons que d'immenses difficultés morales et financières s'opposent, pour l'instant, à la réalisation de nos désirs.

Au nom de l'art et de l'histoire nous sommes avec les bénédictins.

Cependant, je profite de cette occasion pour mettre en garde contre un enthousiasme irréfléchi. Le premier praticien venu n'est pas toujours en état d'entreprendre la réforme dont nous avons parlé plus haut.

Même dans une sphère très restreinte, elle exige une initiation et des études préalables. Dans plusieurs diocèses, des tentatives malheureuses ont peut-être compromis pour longtemps le succès de cette grande œuvre.

Le manque de guide ou de préparation ont fait ressortir la faiblesse des résultats et par malheur, après un aperçu notoirement incomplet, ceux qui s'érigeaient en juges ont condamné le système tout entier.

Puisque la plupart des diocèses ont conservé leurs livres, nous ajoutons qu'il faut respecter les usages et tâcher d'obtenir la meilleure exécution possible. Voilà qui est très net.

Pourtant, de grâce, un peu de critique. Un grand nombre de fort braves gens s'imaginent que nous faisons fausse route. On nous crie sans cesse : Assez de musique. Donnez-nous donc du plain-chant. C'est la pensée de l'Église, etc.

Mais de quel plain-chant s'agit-il.

Les textes diffèrent au point que la même mélodie est méconnaissable d'une édition à une autre. On ne veut pas se préoccuper de cette question fondamentale, l'étiquette suffit. Alors vous êtes témoins de confusions inexprimables. Pour beaucoup, Chant grégorien ou Chant à l'unisson paraissent une seule et même chose. L'intensité des voix qui produit toujours une émotion sur les natures les moins cultivées devient le critérium de leur jugement. Peu importe la nature ou l'origine de la mélodie pourvu qu'elle soit traduite en notation carrée, on doit la regarder comme l'inspiration même du Saint-Esprit.

J'ai rencontré, par exemple, des admirateurs d'Henri Dumont qui le faisaient vivre au IV^e^ siècle et qui mettaient ses Messes, d'ailleurs toutes défigurées, bien au-dessus des plus belles pièces grégoriennes. C'est la pire des idolâtries.

Il faut protester contre cette étroitesse d'esprit et donner à chaque chose la place qui lui convient.

Même dans le vrai et vénérable plain-chant, tout n'est pas également admirable, et on peut, sans blasphème, affirmer que tel Offertoire ou telle Communion pourrait avoir un dessin mélodique plus accusé et gagnerait à cette transformation. Pour les offices nouveaux, ils sont dûs très souvent à la plume inexpérimentée de compositeurs peu versés dans la musique ancienne. Et il faudrait se prosterner devant ces élucubrations puériles parcequ'elles sont gravées en caractères usités aujourd'hui pour le plain-chant ?

Je laisse aux lecteurs le soin de conclure et j'arrive à ce qui devait être l'unique objet de cet article : Nos Concours mensuels.

Je constate d'abord avec un très vif plaisir que les envois sont plus nombreux et que les pièces ont une valeur intrinsèque supérieure aux précédentes.

A cause des vacances, le jury de *La Schola Cantorum* est encore dispersé. Le numéro prochain contiendra son jugement définitif sur les compositions qui nous sont parvenues.



Nous proposons, comme sujet de concours une **Prière** pour orgue, pouvant servir d'Offertoire ou de Communion. Nous tenons à rassurer ici plusieurs de nos correspondants qui nous demandent s'ils peuvent faire usage des ressources de l'harmonie moderne. Nous n'avons jamais voulu les exclure de la musique d'orgue, mais nous laissons au goût de l'auteur d'en disserner l'emploi.

Les manuscrits devront être envoyés avant le 15 novembre.

L. P.



## CURIOSITÉS MUSICALES

### *Lettre de* Saint Bernard *à* Guy, *abbé de Montier-Ramey, sur les principes d'une bonne composition liturgique*

Nous empruntons aux *Institutions liturgiques* du Révérendissime Père Dom Gueranger, les fragments suivants qui édifieront le lecteur sur le véritable caractère que doit avoir le chant dans la liturgie :

« Les principes de Saint Bernard, sur la composition liturgique, sont trop » importants pour n'être pas rappelés dans cet ouvrage : il serait à désirer qu'on » ne les eût jamais perdus de vue. » Voici quelques traits du Saint Docteur sur ce sujet, tirés de sa lettre à Guy, abbé de Montier-Ramey :

**Venerabili Guidoni abbati Arremarensi, et Sanctis qui cum eo sunt fratribus, Bernardus servus sanctitatis eorum, servire Domino in Sanctitate**

.......Verum tu vel proprio judicio consuleus, cogitare debueras non affectum erga me tuum, sed meum in Ecclesia locum. Sane altitudo negotii non amicum desiderat, sed eruditum, sed dignum ; cujus aúctoritas potior, vita sanctior, stylus maturior et odus illustret, et consonet sanctati.

Quantulus ego in populo christiano, cujus litteræ in Ecclesiis lectitentur : Aut quantula mihi ingenii eloquiive facultas, ut a me potissimum festiva et plausibilia requirantur ? Quid ? quem cœli habent laudabilem et laudatum, ego de novo laudare incipio super terram ? Supernis velle addere laudibus, detrahere est. Non quod glorificatos ab Angelis, homines jam laudare non audeant; sed quia in solemnitate celebri non novella audiri decet vel levia, sed certe authentica et antiqua, quæ et Ecclesiam ædificent, et ecclesiasticam redoleant gravitatem. Quod si nova audire libet, et causa requirit, ea, ut dixi recipienda censuerim, quæ cordibus audientium quo gratiora, eo utiliora reddat et eloquii dignitas et auctoris. Porro sensa indubitata resplendeant veritate, sonent justitiam, humilitatem suadeant, doceant æquitatem : quæ etiam lumen veritatis mentibus pariant formam moribus, crucem vitiis, affectibus devotionem, sensibus disciplinam. Cantus ipse si fuerit, plenus sit gravitate, nec lasciviam resonet, nec rusticitatem. Sic suavis, ut non sit levis ; sic mulceat aures, ut moveat corda. Tristitiam levet : iram mitiget ; sensum litteræ non evacuet, sed fæcundet . Non est levis jactura gratiæ spiritualis, levitate Cantus abduci a sensuum utilitate et plus sinuandis intendere vocibus quam insinuandis rebus.........

(S. Bernardi, *Opera*, I, Epist. cccxii.)



....... « Ce n'est point votre affection pour moi que vous devez considérer, dans une affaire » si grave que la composition d'un office, mais le peu d'importance que j'ai dans l'Église. Un si » haut sujet exige non simplement un ami, mais un homme docte et digne d'une pareille mission, » dont l'autorité soit compétente, la vie pure, le style nourri, en sorte que l'œuvre soit à la fois » noble et sainte. Qui suis-je, dans le peuple chrétien, pour que mes paroles soient récitées dans » les églises ? Quelle est donc ma pauvre éloquence pour qu'on vienne me demander des chants de » de fête et de triomphe ? Quoi donc ! Celui dont les cieux célèbrent les louanges, il faut que, moi, » je m'essaye à les redire sur la terre ? Vouloir ainsi ajouter à la gloire du ciel, c'est la diminuer. » Ce n'est pas pourtant que les hommes doivent s'interdir de chanter les louanges de ceux que déjà » les anges glorifient, mais dans une auguste solennité, il ne convient pas de faire entendre des » choses nouvelles, ou légères d'autorité ; il faut des paroles authentiques, anciennes, propres à » édifier l'Église et remplies de la gravité ecclésiastique. Que si, le sujet l'exigeant, il était néces- » saire d'employer quelque chose de nouveau, il me semble qu'il faut dans ce cas, que la dignité » de l'élocution, jointe à celle de l'auteur, rende les paroles aussi agréables qu'utiles au cœur des » auditeurs. Que la phrase donc resplendissante de vérité fasse retentir la justice, persuade l'humi- » lité, enseigne l'équité ; qu'elle enfante la lumière de vérité dans les cœurs ; qu'elle réforme les » mœurs, crucifie les vices, enflamme l'amour, règle les sens. *S'il s'agit de chant, qu'il soit plein de » gravité, également éloigné de la molesse et de la rusticité. Qu'il soit suave, sans être léger, doux » aux oreilles, pour toucher le cœur. Qu'il dissipe la tristesse, calme la colère;* QU'AU LIEU D'ÉTEINDRE » LE SENS DE LA LETTRE IL LE FÉCONDE *: Car ce n'est pas un léger détriment de la grâce spirituelle » que d'être détourné de goûter l'utilité du sens par la frivolité du chant, de s'appliquer davantage à » produire des sons habiles qu'à faire pénétrer les choses elles-mêmes.* »

(Dom. Guéranger, *Institutions liturgiques*, I, Partie, Chapitre xi.)



# MOIS MUSICAL

## DÉPARTEMENTS

**Besançon.** — Un des plus zélés sociétaires de *La Schola*, M. de Bérenger, maître de chapelle de l'église de La Madeleine, nous adresse une lettre fort intéressante relative à la solennité de la fête patronale de cette église. En voici, — déduction faite des compliments d'usage, — les passages les plus importants : « J'ai réuni une trentaine de chanteurs et après quelques jours » d'un travail assidu, nous avons été en état d'exécuter les pièces suivantes : A la Grand'Messe, » l'*Ave Maria* de Palestrina et l'*Ave verum* de Josquin de Près. Le soir, au Salut, nous avons » redit l'*Ave verum*, puis chanté le *Diffusa est gratiã* de Nanini, et enfin le *Tantum ergo* de » Vittoria. Eh bien ! Monsieur, je suis très heureux, car le succès a dépassé mes espérances. Cette » grande et belle musique a produit une impression profonde sur tous les assistants. L'exécution, » sans avoir le « fini » que nous nous efforcerons d'obtenir avec le temps, a été très correcte et » les nuances parfaitement observées. Mes jeunes gens sont remplis d'enthousiasme. *Plus on » chante cette musique,* disait l'un d'eux, *plus on éprouve decharme.*

« Cette audition que j'avais fait annoncer dans les journaux de la localité, a été ici un véritable » évènement artistique ; la curiosité a été éveillée, et tout ce que notre ville peu compter de » musiciens, d'amateurs, de gens sincèrement religieux, s'étaient donné rendez-vous dans notre » grande et belle église. M. le chanoine Suchot a tenu à assistei à nos offices ; il est parti très » satisfait, priant notre excellent curé de me féliciter de mon initiative et de m'engager à persé- » vérer dans cette excellente voie. »

On ne saurait mieux dire, et voilà, je crois, un résultat excellent, qui vient à point pour confirmer les concluantes espériences du récent congrès de Rodez. Nous apprenons depuis que M. de Bérenger, en franc-comtois fidèle, vient de mettre à l'é.ude la messe le *Bien que j'ay*, du franc-comtois Goudimel. Bravo.

**Dijon.** — Après Poitiers, voici Dijon que Monseigneur Oury vient de doter d'une maîtrise. établie sur des bases les plus sérieuses. MM. les abbés Moissenet qui viennent de donner tout récemment à Beaune des preuves manifestes de leur savoir et de leur haute compétence, sont chargés de la direction musicale. Ils y mettront en pratique tout ce qu'ils ont recueilli de bon et d'utile dans les différentes écoles qu'ils ont visitées : Ratisbonne, Malines, etc..., écoles ou le chant polyphonique et la musique figurée sont étudiées comme il convient. Il est important d'ajouter que c'est auprès des RR. PP. Bénédictins de Solesmes et de Sainte-Wandrille que se sontinspirés les abbés Moissenet. Ainsi comprise, la nouvelle maîtrise de Dijon ne peut être que d'ordre supérieur, c'est-à-dire d'esprit grégorien et palestrinien.

Ces institutions modèles, n'ont, on le comprend, rien de commun avec les anciennes maîtrises, sur la suppression desquelles il fut si longtemps à la mode de gémir. Reconnaissons-le franchement aujourd'hui, elles méritaient un peu leur sort, car, outre qu'elles coûtaient fort cher, elles ne firent rien pour la renaissance ou les progrès de la musique religieuse, et contribuèrent même à la conservation des erreurs, des fautes et des absurdités qui amenèrent peu à peu la décadence de l'art sacré. Nos nouvelles maîtrises, bien au contraire, seront dignes de leur destination.. Elles propageront les saines traditions, rendront au chant ecclésiastique son ancienne splendeur, et deviendront dignes des Cathédrales où elles sont appelées à se produire. Dans ces conditions, il est permis d'espérer que M. le Ministre de l'Instruction publique reconnaîtra l'utilité de ces institutions, et inscrira à son budget les subventions nécessaires à la prospérité de ces véritables conservatoires de l'art religieux.

**Laon.** — A l'inauguration du grand orgue de l'église Saint-Martin, qui a eu lieu dernièrement sous la présidence de Monseigneur l'Évêque de Soissons, on a chanté, pour alterner avec les morceaux d'orgue, plusieurs pièces de plain-chant d'après la méthode de Dom Pothier.

« Pourquoi donc, dit la *Semaine religieuse de Soissons,* à laquelle nous empruntons ces détails, » s'entête-t'on à des exécutions absolument contraires au bon goût et à la vraie tradition ? Est-ce » pour le plaisir de dénaturer ces mélodies d'un charme si religieux que nous ont léguées les » auteurs du Moyen-Age ? On trouve que le plain-chant est de la mauvaise musique, ce sont les » exécutants qui seuls sont mauvais. Que l'on chante notre texte rémo-cambrésien selon les règles » tracées par l'École bénédictine, et nous serons ravis à l'audition de ces mélopées anciennes » comme toute l'assistance l'était, à Saint-Martin, en entendant l'*Hœc dies* et l'*Homo quidam.* »

Nous nous associons pleinement aux conclusions de notre Confrère.

G. de Boisjoslin.

---

## NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

La pièce que nous donnons dans notre Encartage a été primée par le Comité de *La Schola* au Concours de Juin dernier ; l'auteur est M. l'abbé P. Chassang, professeur au petit Séminaire d'Avignon. Ce motet, d'un excellent sentiment religieux et répondant parfaitement à nos idées sera, j'en suis sûr, goûté de nos lecteurs à l'égal du *Beata es* de M. l'abbé Boyer, déjà publié, et dont nous n'avons reçu, nous sommes heureux de le constater, que d'unanimes compliments. Le *Répertoire moderne* est une des branches de notre œuvre qui nous tient le plus à cœur, car nous ne saurions trop réagir contre ceux qui nous accusent de ne prêcher que pour l'*art ancien* au préjudice des œuvres modernes. Tout autre est notre pensée ; aussi, est-ce avec joie que nous voyons augmenter peu à peu le dossier de nos œuvres modernes qui, dans peu de temps, seront en grande partie publiées et prouveront de la vitalité de notre jeune École de Musique religieuse française. — Aux jeunes maîtres liturgistes de venir à nous.

C. B.

---

Le Gérant : ROLLAND.

*Imprimerie MOUTAILLIER, 43, rue des Francs-Bourgeois, Paris.*

1re ANNÉE — N° 10 — OCTOBRE 1895

# LA TRIBVNE DE ST GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

# Schola Cantorum

| ABONNEMENTS<br>*Sans encartage de musique* | BUREAUX | ABONNEMENTS<br>*Avec encartage de musique (4 pages)* |
|---|---|---|
| France et Colonies.......... 5 fr.<br>Étranger (Union postale).... 6 fr.<br>Le Numéro **50** c. | *2, Rue François-Miron*<br>PARIS | France et Colonies......... 8 fr.<br>Étranger.................. 10 fr.<br>Le Numéro **1** fr. |


SOMMAIRE



## ÉTUDE GRÉGORIENNE

### Le genre Diatonique et ses divers Tétracordes



Avant d'aborder l'étude des Modes proprement dits, qui, soit dans l'antiquité grecque et romaine, soit au moyen-âge, ont servi à classer les diverses mélodies profanes ou sacrées, il était utile d'examiner la constitution et ce que l'on peut appeler le Mode des simples récitatifs.

A toutes les époques les récitatifs ont existé dans la musique. Le fait est que dans la musique ecclésiastique en particulier, aussi bien en Orient qu'en Occident, ils ont eu dès l'origine leur place marquée, disons mieux, leur place prépondérante, jamais toutefois exclusive. Comme le dit saint Isidore (*De Officiis.* c. 7), après saint Augustin (*Conf.*, lib. X), l'Église primitive récitait ses prières plutôt qu'elle ne les chantait, et son chant, très modéré, se rapprochait beaucoup des inflexions propres aux discours. *Primitiva Ecclesia ita psallebat ut modico flexu vocis facerat psallentem resonare, ita ut pronuntianti vicinior esset quam psallenti.* Néanmoins, même aux premiers âges de la liturgie, les riches canti-

lènes n'étaient pas inconnues ; elles étaient seulement moins fréquentes, réservées, comme du reste aujourd'hui encore, pour des circonstances spéciales dans l'office ou à la messe. Quoi qu'il en soit, en rappelant, comme nous venons de le voir, l'usage de l'Église primitive, saint Isidore et saint Augustin nous font comprendre que de leur temps déjà les mélodies liturgiques avaient pris plus de développements. Ceci soit dit en passant, car nous aurons à nous occuper plus amplement de l'état primitif et des diverses phases du chant liturgique, lorsque nous serons arrivés à la troisième des questions que nous nous sommes posées au début de cette Étude grégorienne. (*N° 2. Février 1895*). Actuellement nous avons à rechercher les formes mélodiques qui servent à distinguer les divers chants les uns des autres, pour apprendre à les ranger par ordre d'après ces formes elles-mêmes.

Déjà, en interrogeant la nature et les faits, nous avons découvert et reconnu les formes mélodiques des récitatifs, formes non pas uniques mais principales, et parmi elles celle du tétracorde normal et fondamental, qui, dans la succession des intervalles dont il est composé, offre d'abord un ton, puis encore un ton et à la fin seulement un demi-ton. C'est, avons-nous remarqué, l'ordre qui en chantant se présente comme de lui-même, sans effort ni calcul, comme le produit spontané et premier de la nature.

Ce tétracorde naturel est double : ascendant, comme *sol la si ut*, ou descendant, comme *la sol fa mi*. Le tétracorde descendant ou de cadence précède logiquement et pratiquement le tétracorde ascendant ou d'accentuation. C'est en effet le tétracorde de cadence qui caractérise surtout le *Mode* des récitatifs ; c'est lui aussi, comme nous l'avons fait observer, qui sert d'élément constitutif à cette échelle générale des sons sur laquelle les théoriciens, soit dans l'antiquité soit au moyen-age, ont cru devoir échafauder tous leurs différents systèmes de tons ou de modes, pour la musique proprement dite; musique d'ailleurs qui, bien que plus développée, plus travaillée, plus variée que le simple récitatif, n'en conserve pas moins toujours avec lui, il importe de le répéter, un rapport de similitude et de filiation.

Évidemment dans le chant, même simplement récitatif, le tétracorde fondamental dont nous parlons n'est pas le seul que parcourt la phrase musicale, ou sur lequel elle vienne se reposer. Outre celui qui a le demi-ton entre les deux notes inférieures, il en existe un autre qui a le demi-ton au milieu, et un troisième qui le possède entre les deux notes supérieures ? Nous avons déjà vu apparaître ce dernier comme tétracorde d'accentuation ; nous en parlons en ce moment comme pouvant servir aussi de tétracorde de cadence. Disons de plus que ce double rôle peut également, à des titres divers, appartenir aux deux autres.

Dans le tableau suivant des trois tétracordes susdits, les sons se trouvent représentés par des lignes entre lesquelles l'intervalle plus grand figure le ton plein, et l'intervalle moindre le demi-ton. Le nom de chaque tétracorde lui vient de sa fonction principale.

TABLEAU DES TÉTRACORDES DIATONIQUES

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Tétracorde : de cadence. . | la | mi | re | | demi-ton au grave. |
| | sol | re | ut | | |
| | fa | ut | si ♭ | | |
| | mi | si | la | | |
| d'accentuation | fa | ut | si ♭ | | . . . . . . . . à l'aigu. |
| | mi | si | la | | |
| | re | la | sol | | |
| | ut | sol | fa | | |
| moyen. . . . . . . | sol | re | ut | | . . . . . . . . au milieu. |
| | fa | ut | si ♭ | | |
| | mi | si | la | | |
| | re | la | sol | | |

Il existe un quatrième tétracorde, celui de triton, ainsi appelé parce qu'il se compose de trois tons pleins successifs. Comme déjà nous l'avons remarqué, le triton n'est pas aussi prohibé dans le plain-chant qu'on a voulu le dire et que beaucoup se l'imaginent encore. Il se présente d'abord dans le récitatif; nous avons dit comment il est amené, et pourquoi il y est admis. Là, il fait partie de deux tétracordes combinés ensemble, mais ayant chacun un rôle distinct et une place à part. Le triton faisant partie d'un même tétracorde est plus rare. Il n'est accepté dans cette condition que moyennant certaines précautions, et toujours à titre exceptionnel. Il en est du moins ainsi depuis de longs siècles dans la pratique du chant liturgique. On peut voir dans la difficulté du triton et son apreté l'une des causes qui ont de très bonne heure, dans le Chant grégorien, introduit, très légitimement ce semble, certaines modifications dont les partisans trop exclusifs des théories musicales de l'antiquité font, croyons-nous, beaucoup trop de bruit. Ces modifications, du reste, et celles qui viennent d'une autre cause, sont partielles et ne nuisent réellement ni à l'art ni à la tradition. Plusieurs même méritent d'être appelées des perfectionnements, et pour aucune on ne doit parler de corruption. Transformer n'est pas déformer. La musique grégorienne en particulier a pu très bien se constituer avec ses formes, ses règles, ses échelles et ses modes à elle, le tout sans doute plus ou moins emprunté à l'art gréco-romain, et pourquoi pas aussi à l'art égyptien et juif? mais emprunté seulement et non calqué servilement, comme on le suppose ou comme on l'exige. D'ailleurs les chants de l'Église ne sont pas ceux du théâtre ou des académies; le texte de ces chants, qui est, pour une part principale et, à l'origine, presque unique, celui des psaumes, n'a rien de la forme métrique des odes ou des chansons païennes; les sentiments à exprimer, eux aussi, sont très différents des sentiments de la poésie profane, plus profonds et plus élevés qu'eux: tous ces éléments nouveaux ont dû amener des accents nouveaux; non pas sans doute une langue musicale absolument nouvelle, mais un dialecte ou tout au moins

un style nouveau et des formes nouvelles. Pourquoi voudrait-on refuser à la musique chrétienne d'avoir son génie propre, et nous forcer à faire entrer ses antiennes et ses répons dans les moules d'Aristoxène ou de Ptolémée? même en supposant leurs théories bien comprises par nous et d'accord les unes avec les autres.

Pour en revenir à nos tétracordes, si l'on veut avoir un exemple d'altération et de corruption véritable, on le trouvera dans le tétracorde de la musique orientale, dont il ne sera pas inutile d'indiquer ici la composition et la genèse.

En Orient comme en Occident, le tétracorde ayant le demi-ton au grave est le tétracorde normal et primitif, surtout dans le récitatif. Mais dans la langue musicale il arrive ce qui se présente dans toute langue, des altérations, des amoindrissements qui proviennent du relachement et de la négligence, de ce que l'on nomme en linguistique la loi du moindre effort. Dans le parler vulgaire les atténuations ou les disparitions de lettres et même de syllabes ne sont pas rares, et dans la formation d'une langue dérivée d'une autre le même phénomène se produit dans une proportion plus grande encore. Quelque chose d'analogue arrive aussi en musique surtout lorsque à la négligence et à la mollesse vient se joindre la recherche de l'expression par les notes sensibles, qui porte à diminuer les intervalles, à rapprocher les sons.

C'est ainsi que dans le tétracorde *la sol la mi*, le *la* de récitation attire vers lui le *sol*, qui par suite est haussé par le dièze, de cette sorte :

1

Nos musiciens d'aujourd'hui s'en permettent autant; mais les orientaux sont allés plus loin. Le sol ♯ d'abord altéré par la mollesse du chant et par l'attraction des notes, a fini, en se répétant, par se fixer dans l'oreille, et on le voit bientôt apparaître d'une façon constante, lors même qu'il n'est plus attiré par le *la*. On arrive ainsi à des effets mélodiques des plus étranges, à quelque chose, par exemple, comme ceci :

2

L'oreille plus complaisante qu'on ne le pense, accepte tout et par habitude on arrive à prendre un âpre plaisir à ce qui est brutal et barbare.

Nous sommes ici loin de la bonne et franche nature, loin de l'art véritable qui s'inspire de la nature en la relevant, *notatio et animadversio naturæ peperit artem* (Cic.), loin du plain-chant. Et cependant l'écart n'a pas été, de fait, considérable: une seule altération, en apparence très innocente, a suffi pour amener un complet déraillement.

Le chromatique oriental, dont nous venons de parler, n'a aucun rapport avec le chromatique des Grecs. Quant à celui-ci, nous n'avons pas pour le moment à nous en occuper; car il n'a guère existé que dans les traités des théoriciens, qui même pour le diatonique abondent en spéculations trop souvent plus ingénieuses que pratiques.

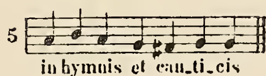
Comme la musique grecque ou gréco-latine vraiment pratique, la musique

soit ambrosienne soit grégorienne est diatonique. Mais il faut s'entendre sur ce qu'est le diatonique.

Le diatonique use du ton et du demi-ton. Ni les quarts de ton de l'enharmonique des grecs, plus exclusivement théorique encore que leur chromatique, ni les tiers de ton des Arabes, n'y sont admis. Si dans le chant liturgique la voix, en certaines circonstances, se permet des inflexions qui peuvent être prises pour des quarts et des tiers de ton, c'est qu'alors dans le laisser-aller de l'exécution on abandonne un instant la gamme du chant pour celle du discours ordinaire. C'est une exception : la règle du chant reste celle du diatonique. Dans le diatonique le ton l'emporte sur le demi-ton de deux manières : d'abord en ce que le ton, comme nous l'avons expliqué à propos du tétracorde, se produit plus facilement, plus naturellement, plus spontanément que le demi-ton ; puis en ce que non-seulement le tétracorde, mais toute échelle diatonique, comprend plus de tons que de demi-tons. C'est en effet une loi du genre, dans la succession des sons sur l'échelle, que les demi-tons soient séparés les uns des autres au moins par deux tons pleins. Nous avons vu dans quelle condition il peut y avoir exceptionnellement trois tons intercalés entre un demi-ton et un autre demi-ton ; mais jamais il ne doit s'en rencontrer moins de deux. Les deux successions suivantes sont donc interdites, la seconde surtout, comme sortant l'une et l'autre du genre diatonique.



Les altérations par le dièze ou par le bémol peuvent aller contre la règle des modes, sans enfreindre toujours celle du genre diatonique, comme par exemple dans les finales du *Lauda Sion*.




Ici le genre diatonique est sauf ; mais la cadence du 7^e^ mode se trouve altérée. N'en déplaise à ceux qui invoquent ici le sentiment musical, le *fa* peut rester naturel, à la condition de bien rythmer le vers en faisant tomber le temps fort sur les deux *la*, sur le *fa* et sur le dernier *sol*. Le *si*, qui harmoniquement non plus ne doit pas compter comme note réelle, est, dans le rythme pure, note de passage, une simple échappée, et sa relation avec le *fa*, si elle ne disparaît pas entièrement, est cependant plus éloignée et perd ainsi beaucoup de sa dureté. Il est à remarquer, du reste, que les partisans du fa ♯ dans le cas présent, font aussi le sol ♯ dans l'exemple donné plus haut, où pourtant il n'y a pas trace de triton. En réalité, ce n'est pas pour eux une question de triton, mais bien plutôt une préoccupation, au moins indirecte, de cadence harmonique. Les anciens évitaient de faire entendre le demi-ton ascendant à la fin des phrases, même lorsque ce demi-ton se trouvait dans l'échelle au-dessous de la finale comme dans le 5e et le 6e mode ; ils l'évitaient, *propter imperfectionem semitonii*, parce que cet intervalle trop petit n'était pas de nature à satisfaire l'oreille, qui veut une finale plus pleine et plus ferme. Les modernes recherchent, au contraire pour les cadences finales le demi-ton, autrement dit la sen-

sible ; et quand il en est besoin, altèrent ainsi sans scrupule les intervalles de l'échelle naturelle. Que l'on nous pardonne de préférer pour le plain-chant, qui appartient à l'art ancien, les anciens aux modernes.

Dom Joseph Pothier.



# EXTRAITS DE LA LETTRE-CIRCULAIRE

DE

## Son Éminence le Cardinal BOURRET

Évêque de Rodez et de Vabres

*Au Clergé, aux Séminaires, Collèges, Pensionnats et Communautés religieuses de son diocèce, sur la Liturgie et le Chant religieux*

---

Son Éminence le Cardinal Evêque de Rodez vient d'adresser un très remarquable mandement à son clergé et aux collèges de son diosèse sur la Liturgie et le Chant Sacré. Nous y trouvons avec joie la consécration officielle des vœux exprimés au Congrès de Rodez, leur mise en pratique immédiate sous le contrôle d'une commission nommée par l'autorité diocésaine.

Nous regrettons vivement que l'étendue de cet important document ne nous permette pas de le publier *in extenso*. Mais nous insérons les extraits traitant particulièrement du Chant dans la Liturgie et les articles-ordonnances promulgués par l'éminent Prélat.

Après avoir constaté le nombre toujours croissant des vocations dans le diocèse de Rodez, la solidité des études religieuses, le « zèle qui fait le bien » parmi les jeunes clercs. son Éminence signale pourtant dans le *Status cleri* certains *desiderata* qu'il voudrait faire disparaître :

« Maintes fois déjà nous avons insisté auprès des éducateurs si zélés de notre jeunesse cléricale, pour qu'ils donnent un soin particulier. dans nos grands et petits séminaires, aux formes extérieures de l'éducation, aux exercices de la parole publique, de la déclamation et du chant, qui doivent préparer les prédicateurs de demain et les hommes à succès. Nous voulons aujourd'hui attirer votre attention sur une des plus importantes parties de cette éducation cléricale et de la science du prêtre, qui est l'étude et la pratique de la liturgie et du chant sacré, et vous donner à ce sujet quelques utiles directions.

« Nous y sommes engagé d'ailleurs par ce courant d'opinions et de préoccupations qui entraine depuis quelque temps le clergé vers cet art religieux dont il reconnaît davantage l'utilité et la nécessité. Le récent Congrès de Rodez, où nous avons vu se réunir les hommes les plus renommés et les plus compétents en cette matière, a provoqué des lumières et des efforts qui, nous l'espérons, ne demeureront pas sans résultat. Les vœux qui ont été émis dans ses assemblées ne sont pas tous, ni partout également réalisables : mais c'est à chacun de voir dans quelle mesure il peut les appliquer et opérer les améliorations possibles. »

Après ce préambule, Son Éminence consacre la première partie de sa lettre à la Liturgie. Comme elle ne vise pas directement l'objet de nos études, nous ne la publions pas, tout en engageant nos lecteurs liturgistes à la lire et à la méditer.

Toute la seconde partie traite spécialement du *Chant religieux*, principal sujet du Mandement. Voici les fragments les plus significatifs :

« Vous n'ignorez pas, Messieurs et chers Coopérateurs, avec quel soin l'Eglise a déterminé la forme et l'emploi du chant sacré, ni avec quelle insistance elle en a prescrit à ses clercs l'étude et la pratique. Les spécialistes vous diraient que la musique est le premier des arts, que le chant est la plus belle des musiques, et que le chant liturgique est lui-même le plus beau des chants. Cette seule considération ne devrait-elle pas vous le faire aimer et vous porter à cultiver cet art qui appartient à l'Eglise ? Nous en sommes les dépositaires, et nous serions coupables si nous laissions perdre ce trésor, ou si nous n'en faisions pas usage pour procurer la gloire de Dieu et l'édification des fidèles.

» Nous ne répéterons pas ici ce que vous avez tant de fois lu et entendu sur l'importance et l'utilité de l'étude de la musique et du chant sacré. Vous nous avez souvent ouï dire que les grandes sauvegardes de la vertu du prêtre, c'étaient l'étude et la prière : nous y ajouterions volontiers la science du chant qui fournit à celui qui la possède ou l'acquiert une agréable diversion à l'étude, et un moyen d'exercer utilement son zèle et son activité. »

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

» Il y aussi dans le chant un saisissement, un enlèvement de l'âme irrésistible, et nul d'entre vous, même le moins expert dans cet art, n'y a une fois ou l'autre échappé. Pour nous, qui sommes loin de nous reconnaître une haute compétence sur ce point, nous confessons cependant être souvent ému et comme captivé à certains chants qu'il nous est donné d'entendre dans notre cathédrale ; et nous savons que cette impression, d'autres la ressentent aussi profondément que nous.

» Le chant subjugue naturellement, et sa beauté ravit et entraîne les foules. Les moins dévots, les incrédules mêmes se laissent prendre à cet appât, et plus d'un qui ne connaît que trop, hélas ! le chemin du théâtre et des lieux de plaisir prend parfois celui de l'église pour y assister à ses spectacles et entendre ses chants. On en a vu plus d'un aussi abandonner peu à peu la première voie qui le menaît au désordre et à la perdition, pour suivre désormais la seconde, où son cœur goûtait des joies sans mélange, et où son oreille entendait des accords chastes et mélodieux.

» Le peuple lui-même, quoique moins expert et sans hautes vues, aime le chant, le chant religieux surtout, car il n'en comprend pas d'autre, sa voix ni son oreille n'étant pas faite aux raffinements et aux mièvreries de la romance moderne. Le chant de l'église est à sa portée par sa simplicité, comme il frappe par sa grandeur les esprits d'élite et les oreilles cultivées. »

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

» Mais si le chant exerce de telles fascinations, qu'au dire de la mythologie, la nature inanimée elle-même ait tressailli aux stances des chantres plus ou moins fabuleux de l'antiquité, quel ascendant ne donne-t-il pas au prêtre, le chantre de la loi nouvelle par excellence ! Quelles sympathies il lui conquiert ! Quels puissants moyens d'action il met dans ses mains ! Le peuple ne lui pardonne pas d'ignorer le chant, parce que, dit-il, chanter c'est son devoir, aussi bien que prêcher et administrer les sacrements. Il n'excuse même pas les impuissances de la nature chez celui qu'elle a privé d'une voix juste et agréable, et fût-il un savant, portant dans sa tête toutes les sciences humaines et sur son front toutes les auréoles de la doctrine, sans pitié il le renverrait à ses livres et à son cabinet, pour donner ses préférences à un chanteur exercé. Il supposera même dans un prêtre plus de vertu qu'il n'en a, et fermera les yeux sur beaucoup de défauts s'il possède la grande qualité de savoir chanter.

» Nous n'avons pas besoin de dire combien le chant donnera aux offices de la paroisse de l'attrait, de la vie et de la majesté. — Chantez et faites bien chanter : vos églises seront combles, et vos offices bien fréquentés. On ne chante pas, dites-vous : formez.

ou faites former par des personnes aptes à la chose. si vous ne l'étiez pas suffisamment vous-même, des écoles de chanteurs, *scholæ cantorum,* et de petites maîtrises rurales. Soyez assurés que vos jeunes gens, vos jeunes filles, vos enfants vous seconderaient, si vous preniez la peine de les instruire. Les cathéchismes, les congrégations, les confréries ne peuvent exister qu'à cette condition. Le chant en est l'âme et le lien le plus solide. Tant que vous vous bornerez à parler, à réciter quelques formules de prières, vos réunions et vos pieux exercices resteront sans attrait ni grand profit. Organisez-donc des chœurs spéciaux, choisissez vos chanteurs, accompagnez-les ou faites-les accompagner des accords de l'orgue; variez vos cantiques, et vous verrez vos cadres se remplir et vos rangs se serrer. Au surplus, par cette organisation, vous aurez une action individuelle plus efficace sur vos chanteurs : vous leur ferez beaucoup de bien, et vous les empêcherez peut-être de faire du mal. »

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

» Une considération plus élevée doit vous engager à cette pratique, comme elle nous porte nous-même à vous la recommander.

» De tout temps l'Eglise a fait à ses clercs une obligation de conscience d'étudier le chant; et suivant les prescriptions du saint Concile de Trente, renouvelées par un grand nombre de conciles provinciaux et de synodes diocésains, par plusieurs décrets des Souverains-Pontifes, cette étude a pris place dans l'enseignement clérical à côté de la Théologie, du Droit canon et des sciences sacrées en général.

« Sans rappeler et citer tous ces documents que l'on trouve dans les auteurs qui ont traité *ex professo* ces matières, ne nous suffit-il pas de mentionner les actes de notre glorieux Pontife Léon XIII, dont plus que jamais nous nous sommes fait un devoir et un bonheur de suivre en tout les sages directions.

» Pour continuer l'œuvre entreprise par son illustre prédécesseur, Pie IX de sainte et douce mémoire, pour l'unification de la Liturgie et du chant sacré, il en a renouvelé les prescriptions et y a ajouté ses propres décisions.

» Nous les trouvons condensées et réunies dans un décret pontifical du 7 juillet 1894, qu'a suivi et expliqué une lettre du Cardinal Préfet de la Sacrée Congrégation des Rites, adressées à tous les Évêques d'Italie avec un règlement très explicite sur la musique sacrée.

» Ce décret exprime la pensée du Saint-Siège au sujet du chant liturgique et de sa forme authentique, et son désir de voir l'unité s'établir sur cette matière dans toutes les Églises d'Occident. Nous avons nous-même interrogé le Saint-Père sur la portée de ce désir et l'étendue de nos obligations, comme nous lui avons présenté respectueusement des observations sur les coutumes contraires qui sont actuellement et depuis longtemps en vigueur dans presque tous les diocèses de France. Le Souverain-Pontife nous ayant donné l'assurance qu'il ne voulait en rien contraindre la liberté des évêques, nous avons résolu de conserver jusqu'à nouvel ordre, pour l'usage ordinaire, l'édition de Digne que nous avons adoptée dans le diocèse, pour ce qui est du Graduel et du Vespéral, et nous désirons que toutes les paroisses se pourvoient uniformément de ces textes liturgiques, afin d'obtenir le plus tôt possible l'unité désirée.

» Mais ce qui nous tient à cœur, c'est d'entrer dans les vues du Saint-Siège pour l'étude et la pratique du Chant sacré, et nous voulons que toutes nos communautés, pensionnats, Institutions, notre grand et nos petits séminaires, et les paroisses du diocèse s'y conforment et s'en inspirent. Ces vues sont clairement exprimées dans le règlement que nous avons mentionné plus haut.

» Dans une première partie, il déclare qu'on ne doit employer dans l'Église qu'un genre de musique conforme à l'esprit, au caractère et aux sens des cérémonies religieuses, et propre à exciter la dévotion des fidèles. « Le Chant Grégorien, que l'Église revendique comme sien, dit-il, possède avant tout autre ces qualités et doit être employé dans les offices divins.

» Ensuite, dans le genre polyphonique, il recommande la musique de Palestrina et

de ses illustres imitateurs, sans exclure, bien entendu, les grands maîtres modernes dont les compositions sont vraiment animées d'un souffle chrétien. Il condamne toute musique théâtrale, sensuelle, légère, fantaisiste, et il donne des règles précises sur l'exécution du chant religieux.

» En ce qui nous concerne, le Chant grégorien ou plain-chant, qui est le seul à la portée des fidèles, avec le cantique simple et populaire, doit être le premier objet de notre étude et de nos efforts. Grâce aux découvertes modernes et en particulier aux travaux des Bénédictins de France, ce chant est devenu une véritable science et un art qui a ses lois et son esthétique bien déterminée. Il faut ne point se désintéresser de ces progrès, mais savoir utiliser les lumières et les directions que les maîtres expérimentés mettent à notre disposition. On ne sait jamais assez ce que l'on doit soi-même enseigner, et en fait de science, comme en fait de vertu, le trop n'est point à craindre

Dans une seconde partie, le règlement pontifical recommande aux Ordinaires de prendre un soin spécial du chant, de faire des ordonnances particulières pour en régler l'emploi, de veiller à ce que les clercs soient fidèles à étudier le plain-chant, et à ce que ceux qui ont des aptitudes pour la musique, ou l'étude de l'orgue, puissent s'y appliquer, sans nuire à leurs autres études. Il leur fait la même obligation de s'intéresser au chant dans les paroisses, pour qu'il soit vraiment digne de la maison de Dieu.

« Mettez-vous donc résolument à l'œuvre, et ne prétextez point votre inhabilité, les difficultés de l'entreprise, la ténacité des mauvaises routines locales. Le zèle, la méthode et la persévérance triompheront de tous les obstacles.

» C'est pour entrer pleinement dans cet esprit, messieurs et chers collaborateurs, que nous avons décidé d'instituer une Commission liturgique diocésaine, qui nous aide nous-même dans l'accomplissement de cet important devoir pastoral, et qui soit aussi pour vous tous une directrice dans les efforts que vous voudrez faire pour améliorer vos chants religieux et donner à vos offices un accroissement d'éclat et d'édification. Ses attributions sont celles que vous trouverez déterminées dans les articles suivants :

(*A suivre*).



# LE PLAIN-CHANT A L'ORGUE

L'intéressante Étude que M. Tiersot vient de publier dans *La Tribvne* sur « Le Chant populaire dans la musique religieuse aux XV^e^ et XVI^e^ siècles », fait naturellement penser à l'emploi du plain-chant dans la musique d'orgue.

En constatant ce qui s'est pratiqué jusqu'à ce jour, on peut se demander ce qu'il y aurait à faire, maintenant que l'œuvre de Dom Pothier nous montre le Chant grégorien sous une physionomie nouvelle.

On peut observer que, dans les anciens organistes, le thème mélodique ou *canto fermo*, pris dans le Répertoire grégorien, s'étire et se déforme sans doute sous le travail du contre-point, mais souvent reste encore reconnaissable et s'y trouve entièrement reproduit.

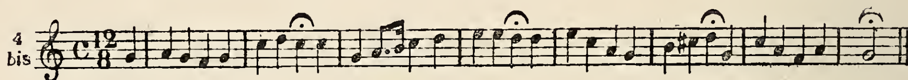
Il le fallait, vu le but de ces compositions, qui n'était pas seulement de produire une pièce musicale sur un thème quelconque, mais de répondre au chœur. Leur goût éclairé, non moins que leur intelligence de l'office liturgique, n'avait pas encore conduit les maîtres anciens à trouver ce qu'on a depuis entendu : faire dialoguer le chœur et l'orgue, chacun dans une musique complètement différente par les motifs, le genre et la tonalité. C'est la traduction en musique de cette saynète comique, où, dos à dos, un anglais et un allemand conversent

chacun dans sa langue et sur un sujet différent. Cette arlequinade de musique ancienne, hiératique et de musique très moderne, est condamnée par l'art et le sens liturgique. C'est pis encore, quand, au mépris des convenances, on émaille d'airs profanes, voire de polkas, le chant d'un psaume ou d'une hymne.

L'*Ave maris stella* de Frescobaldi, transcrit et registré par M. Guilmant dans le n° de juillet 1895 de la *Tribne*, les *Kyrie* de Frescobaldi (V. les Compositions d'orgue éditées par Fr. Commer) et tant d'autres œuvres remarquables, nous donnent une idée de ce genre. C'est le même procédé que nous rencontrons dans les compositions vocales du XVI[e] siècle, et particulièrement dans la Psalmodie et l'Hymnodie, où l'on n'entend pas seulement quelques notes, mais de grands fragments et souvent la mélodie entière. Ces bonnes et fortes traditions de l'orgue se sont perpétuées longtemps. Sébastien Bach, dont le nom ne peut être passé sous silence, quand on parle d'orgue, a exploité ce champ fécond avec la puissance de son génie. Ses chorals pour orgue appartiennent à ce genre, mais il serait curieux de compulser celles de ses pièces qui ont pour thème des chants de la liturgie catholique.

Le volume VII, édition Peters, s'ouvre par une pièce (N° 35), dont le *Canto fermo* n'est autre que notre hymne : *Veni creator Spiritus* reproduite *in extenso* d'abord à la partie supérieure, puis à la pédale.

Le voici tel qu'il est donné en premier lieu :




L'indication $\frac{12}{8}$ est pour l'accompagnement qui a régulièrement 3 croches (ou leur équivalent) par noire. Le chant, comme on le voit, est très régulièrement donné, sans interruption, sans déformation de valeurs temporaires pour ainsi dire. Seule, l'avant dernière cadence (sol, si, do ♯, ré) semble étrange. Était-elle dans le texte dont se servit Bach, ou est-elle une altération faite par lui ? Nous inclinerions pour la première hypothèse.
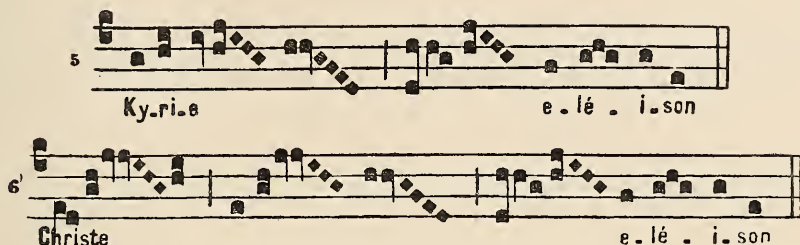
Quoiqu'il en soit, il est intéressant de comparer ce travail avec celui de Palestrina sur le même hymne (*Musica divina*, *Annus I*, tôme III, p. 378). Entre autres choses, on peut observer comment les deux maîtres ont maintenu le *fa* naturel du texte mélodique, alors qu'au cours de leur composition ils usent si fréquemment de l'altération.

Cela donne à réfléchir sur les prétendues nécessités d'oreille invoquées pour introduire ici le *fa* ♯.

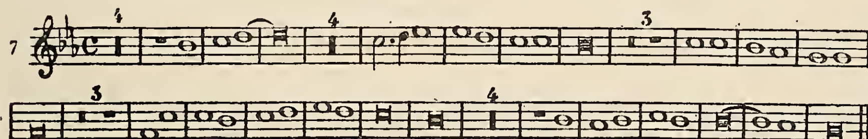
Mais dans le même volume, nous trouvons la suite célèbre des *Kyrie et Christe*, ces pièces graduées, si caractéristiques et trop peu connues. Aussi, nous permettrons-nous de réitérer un désir déjà exprimé. C'est que M. Pirro, qui nous a donné une analyse si instructive des œuvres d'orgue de Bach, fasse dans *La Tribune* une étude spéciale et détaillée de ces pièces. Ce sera un complément à son livre dont on termine la lecture avec le sentiment d'un convive qui sort de table sur son appétit. A lui, ou à notre président, dont c'est le terrain propre, nous laissons donc volontiers l'étude de ces pièces, et voulons nous borner à parler du chant qui leur sert de thême. On pourrait croire qu'il s'agit ici d'un choral luthérien, parce que plusieurs éditions modernes de plain-chant ne donnent guère ce *Kyrie*, et qu'il est peu usité ; mais le *Liber Gradualis* bénédictin

nous le restitue dans son intégrité primitive qui en fait ressortir l'allure mélodique. C'est le *Kyrie* intitulé : *Kyrie, fons bonitatis,* à cause de la *farce* ou glose y ajoutée et commençant par ces mots. « Il est, dit D. Pothier (Revue du Chant grégorien, 15 août 1895), plus solennel, quoique moins connu que le *Kyrie, Cuncti potens.* On le trouvera avec ses tropes dans le *Variæ preces*, à la fête de la Sainte-Trinité. L'un et l'autre ont pour auteur Tutilon. »

Voici la mélodie du premier *Kyrie* et du *Christe*, telle que la donne le *Liber Gradualis :*




On peut maintenant comparer cette belle mélodie avec le texte du thème que Bach a employé. On lit pour le *Kyrie :*




On étudiera la suite dans le volume indiqué.

Il y aurait plusieurs remarques à tirer de la comparaison ces thèmes avec le texte de la mélodie originale. Pour ne pas sortir de notre sujet, constatons seulement que cette succession de larges notes, malgré son uniforme monotonie peut encore rappeler l'air primitif à qui le connaît. La phrase y est entièrement reproduite, d'après une édition qui offre sans doute plusieurs variantes. Ce qui caractérise ce procédé, c'est qu'il considère le chant note par note, et non par groupes ; qu'il égrenne ces notes selon le besoin de la composition. A-t-il conduit à l'exécution martelée du plain-chant, ou en vient-il ? Les deux hypothèses sont admissibles, car il semble que d'abord il ait, sinon créé, au moins favorisé et propagé cette exécution, qui, à son tour, l'a fait agréer et l'a pleinement autorisé.

Il ne paraît pas, en effet, que jusqu'ici les organistes les plus renommés aient cherché une autre manière. Boëly, qui a beaucoup écrit sur les chants d'église, ne fait pas autrement. Chauvet a, dans sa Marche du Saint Sacrement si connue, traité l'*Adoro te* de la même façon. Encore le chant de cette hymne s'accommode-t-il mieux de cette sorte d'équarrissage qu'une mélodie neumée. Lemmens, dans son Ecole d'Orgue, a écrit des pièces célèbres dans ce genre.

Et jusqu'à Gounod, par conséquent, jusqu'à nos jours, nous voyons le genre se maintenir. La Marche au Calvaire de *La Rédemption* a pour motif l'hymne *Vexilla Regis,* dont chaque note transformée en une ronde s'avance lentement et d'une façon uniforme sous un dessin d'instrumentation persistant.

Inutile de multiplier les citations. Les œuvres, dont nous parlons, abondent

et sont bien connues des organistes. De belles choses ont été faites dans ce genre. Il n'y a lieu ni de les répudier en bloc, ni de les considérer toutes avec la même estime. Beaucoup se rapprochent assez de ce que l'on peut désirer; d'autres, nonobstant l'altération qu'y subit la mélodie thématique, constituent des compositions d'une grande beauté.

Il nous reste donc à voir si, en dehors de cette voie séculaire, doit s'ouvrir un chemin nouveau et sur quelles indications on pourrait le tracer.

(*A suivre*). A. LHOUMEAU.



## COMMUNICATION DU COMITÉ DE *LA SCHOLA CANTORUM*

Le Comité de *La Schola Cantorum* a pris les décisions suivantes:

1° La réunion annuelle, prescrite par les Statuts, aura lieu le 21 Novembre, veille de la fête de Sainte-Cécile, avec l'agrément de M. l'abbé DE BUSSY, dans la chapelle des catéchismes de l'église Saint-Gervais.

Elle sera précédée du chant des Ires vêpres de la Sainte et d'un Salut solennel. On chantera aux vêpres les Antiennes grégoriennes et un ensemble de faux-bourdons des Maîtres du XVIe siècle; au Salut, des Motets de musique figurée, palestrinienne et moderne. Les pièces modernes devront être empruntées aux œuvres couronnées dans les Concours de *La Schola*. L'exécution sera confiée aux « Chanteurs de Saint-Gervais » — voix d'hommes et d'enfants — chantant dans leur tribune.

Tout Sociétaire sera admis dans l'enceinte réservée sur la présentation de sa carte. — Les Sociétaires, qui n'ont pas encore reçu leur carte, la recevront avant la réunion.

Une Allocution sera prononcée avant le Salut par le *Rév. Père Ollivier* de l'ordre des Frères Prêcheurs. Le programme détaillé de la cérémonie sera adressé ultérieurement aux Membres de *La Schola*.

2° Le 6 Décembre, fête de Saint-Nicolas, à 10 h. 1/2, une Messe en musique sera exécutée à Saint-Gervais, en dehors des Offices paroissiaux, au bénéfice de *La Schola Cantorum*. Les « Chanteurs de Saint-Gervais » y chanteront, outre les Pièces grégoriennes prescrites par l'*Ordo*, la *Messe du Pape Marcel*, de Palestrina et divers motets.

En versant une offrande à l'Œuvre, les Sociétaires et les fidèles pourront se faire garder des chaises dans l'enceinte réservée.

3° Pour arriver à la fondation de l'École de musique religieuse, but principal de l'Œuvre, le Comité fait appel au concours de tous les souscripteurs.

Il espère étendre le champ d'actions de la Société en créant des *Sociétaires-Correspondants* dans tous les grands centres départementaux, chargés de recruter de nouveaux Membres. Il prie les Sociétaires de province qui voudraient accepter le titre de Correspondant, de vouloir bien écrire au Secrétariat. La liste des *Sociétaires-Correspondants* sera publiée dans *La Tribune de Saint-Gervais* et l'*Annuaire*.

Les Correspondants recevront gratuitement les publications qu'entreprendra *La Schola*, Répertoire moderne, etc.

Pour être Sociétaire-Correspondant, il faut obtenir l'inscription de dix membres nouveaux.

4° Le développement de l'Œuvre exige que la cotisation annuelle des *nouveaux Membres* soit élevée à partir du 1er janvier 1096, de 5 francs à 10 francs. *Mais, tous les Sociétaires déjà inscrits et tous les Sociétaires inscrits avant le 1er janvier 1896, seront considérés comme* SOCIÉTAIRES-FONDATEURS, *et ne payeront que 5 francs par an.*

Les Sociétaires anciens et nouveaux auront droit au service de *La Tribvne de Saint-Gervais* avec encartage de musique.

5° Un annuaire contenant les Statuts de la Société et la liste de tous les Sociétaires, Membres d'honneur, Bienfaiteurs, Correspondants et Sociétaires-Fondateurs, sera publié avant la fin de décembre, et envoyé à tous les Membres de *La Schola.*



## RÉSULTATS DES CONCOURS DE JUIN, JUILLET & AOUT

**Concours de Juin.** — *Motet à 3 voix égales*, au Saint-Sacrement. Texte laissé au choix des Concurrents.

*1er Prix (ex æquo).* — M. l'abbé BOYER, pour son motet *Ego sum panis vivus.*
— — M. F. DE LA TOMBELLE, pour son motet *Adoro te devote.*

*Mentions.* — M. X. (anonyme de Toulouse), pour son *Ave Maria.*
— M. HAYLER, pour son *O quam suavis est.*

**Concours de Juillet.** — *Kyrie à 4 voix* (Concours particulièrement intéressant).

*1er Prix (ex æquo).* Anonyme italien : « Un musicien d'Italie confrère dans la campagne pour la restauration. »
— — M. l'abbé CHASSANG, d'Avignon.

*2e Prix (ex æquo).* M. l'abbé BOYER, Mlle Blanche LUCAS, et M. l'abbé HAMM.

**Concours d'Août.** — *Un Salut à 2 voix égales* (Pas de récompenses).

**Concours d'un texte poétique pour Cantiques** (Pas de récompenses).

## CONCOURS D'OCTOBRE

PIÈCE MISE AU CONCOURS

**Une Antienne pour le Souverain-Pontife,** *à 3 ou 4 voix égales ou inégales.* — Le choix du texte est laissé au compositeur.

Les manuscrits devront être remis avant le 15 Décembre prochain.

Le Comité tient à la disposition des Concurrents les Manuscrits non primés et les Notes suggérées au Jury pendant leur examen.

L. P.



## NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

### O MAGNUM MYSTERIUM

*Motet à 4 voix de*

TOM. LUIS DA VITTORIA

Nous devons revenir sur l'importante question des nuances dans l'exécution et l'édition des œuvres des Maîtres du contrepoint vocal. Certains théoriciens,

invoquant l'absence de tout signe, autre que la note, dans les éditions anciennes, proscrivent les flexions de mouvement, les variations d'intensité de son, en un mot, tout ce qui colore et anime le chant. Cette opinion absolue et presque barbare repose sur une confusion. De l'absence de signes dans les vieilles partitions, il n'est pas permis de conclure que la musique polyphone était chantée au XVI[e] siècle *recto tono*, comme un exercice aride de solfège. A toute époque la musique a été essentiellement expressive, et particulièrement la musique écrite sur un texte. La lecture même superficielle des Motets de Moralès, de Palestrina, de Vittoria, les dédicaces qu'on trouve en tête de leurs œuvres, tous les textes de leur temps prouvent le caractère expressif de la musique figurée. L'exécution était donc nuancée ; car, pas de nuances, pas d'expression. On explique facilement l'absence de signes dans les anciennes parties. La notation était alors très rudimentaire. S'il est vrai de dire que notre notation moderne ne donne pas la rigoureuse représentation graphique de la musique telle qu'elle doit être exécutée, à plus forte raison peut-on affirmer l'insuffisance des vieilles écritures musicales, neumatique, guidonienne et proportionnelle.

D'ailleurs, la tradition et l'art du chanteur rendaient inutiles les indications qui sont devenues nécessaires . Le « Cantor » était la plupart du temps un musicien excellent. Beaucoup de ces « préchantres », groupés autour du lutrin, connaissaient le contre-point et étaient capables d'écrire les messes et les motets qu'ils chantaient. Le mot de « maîtrise » avait alors son sens exact. Une notation élémentaire, reproduisant seulement la ligne mélodique suffisait à ces chanteurs exercés, qui trouvaient spontanément le rythme, l'accent expressif, la juste cadence du chant. Tel ce maître Jacob de « l'Histoire maccaronique » « vray musicien, dont la douceur du chant estait si grande et si *plaisante* que les esprits des paysants se sentaient ravis et transportés ailleurs, quand ils l'oyaient. » N'en doutez pas, ces maîtres savaient *phraser*, rythmer, varier l'intensité du son. Ils avaient une autre supériorité sur nos chantres modernes : prêtres ou clercs, ils comprenaient le latin, condition nécessaire pour donner à cette musique son accent, son expression vraie. Aujourd'hui les chœurs sont formés le plus souvent de chantres peu musiciens, ne sachant pas la langue qu'ils chantent, n'ayant pas la tradition, le style de la musique figurée. Pour faire revivre dans nos maîtrises les chefs-d'œuvres de Palestrina, de Vittoria, pour les mettre à la portée des chœurs modestes, il fallait donc publier des éditions *pratiques*, en notation moderne, reproduisant exactement le texte primitif, mais accompagné de nuances, d'indications de mouvement établies après une étude approfondie et l'exécution fréquente de l'œuvre annotée. Nuances imposées pour ainsi dire, par la structure musicale de la phrase, le sens même du texte chanté, l'accord merveilleux de l'accent musical et des paroles dans les compositions de nos vieux maîtres. Nous évitons avec soin toute exagération, l'effet *purement vocal*, tout contraste que ne justifie pas une raison d'expression. Si nous n'admettons pas l'exécution froide, monotone, scolastique des œuvres palestriniennes, nous condamnons plus encore la méthode dite *d'accordéon*, qui paraît définitivement abandonnée. Nous voulons signaler une difficulté au sujet des *changements de mouvement*.

Dans certaines éditions modernes, ils sont indiqués au cours du morceau par un chiffre métronomique, qui exprime l'*extrémité du changement de temps*, c'est-à-dire le degré d'accélération ou de ralentissement qui ne doit pas être dépassé.

Mais nous ne saurions trop le répéter, le changement de mouvement ne doit pas être opéré brusquement, sauf dans des cas exceptionnels ; il doit, au contraire, être *préparé* et *résolu, amené*, puis ramené au mouvement primitif. Les chefs de chœurs, qui changent le mouvement subitement, désarticulent le morceau. Dans de pareils cas, il faut secouer le joug de la mesure *mécanique* pour suivre le rythme librement. Le chef, pénétré du sentiment de l'œuvre exécutée, obtiendra tout ce qu'il voudra des choristes *sûrs de la note*.

En résumé, la musique des écoles franco-flamande, espagnole et romaine, doit être chantée expressivement, et non comme une exercice d'école. Pour l'édition, nous ne concevons que deux modes : 1° l'édition *fac simile*, en notation ancienne, comme les planches de la *Paléographie* de Solesme — à l'usage des bibliothèques et des savants ; 2° l'édition populaire, pratique, en notation moderne avec clefs usuelles, avec les nuances *naturelles*, indiquées par la contexture musicale et le sentiment du texte — à l'usage des maîtrises et des musiciens. C'est cette dernière publication que nous avons entreprise et qui, nous l'espérons, aidera à la diffusion d'œuvres depuis trop longtemps négligées par nos chœurs français.

Ces principes bien établis, analysons le motet de Vittoria.



*O magnum mystérium et admirábile sacraméntum*

Vittoria a traité toute cette phrase comme une invocation murmurée, un acte d'adoration émue devant le mystère de l'Incarnation. On observera avec soin le *pianissimo* et le *legato* constant. Il faut donner sa valeur expressive au la ♮ des soprani (mesure 10).

*Ut animália vidérint Dóminum natum*

Ici, un peu plus de mouvement. L'abondance des noires pointées suivies de croches, la symétrie des rythmes évoquant l'image d'une marche des créatures vers la crèche, les réponses en canon, l'écriture verticale, tout indique une allure plus vive. C'est la partie terrestre du texte. Sur le mot *natum* préparer le retour au mouvement initial du motet.

*Jacéntem in præsépio*

La phrase sera prise doucement, avec le sentiment du début. Chaque partie chantera très expressivement, librement, sans rigueur. A la mesure (30), le ralentissement préparé doit avoir atteint son point extrême. Aux entrées d'*alti* et de *soprani* des mesures (34) et (35), un nouvel élan au mouvement pour *préparer* la cadence finale, adoucie, ralentie le plus possible. Elle conduit à l'invocation à la Vierge, qui est comme le *pinacle* du motet :

*O beáta virgo*, *cujus víscera meruérunt portáre Dóminum Jesum Christum.*

Les détracteurs de cette musique pourront-ils nier l'accent d'amour profond de cette invocation ?

Le mouvement sera très lent et la sonorité douce, égale. Sur le mot *Virgo* la phrase s'épanouit merveilleusement, chantée par les parties extrêmes, les voix intérieures les accompagnant de mystérieuses tenues. Les *soprani* accentueront le *meruerunt*. Les dessins sur les mots *portáre Dóminum* pourront être un peu plus vifs pour préparer la cadence finale *Jesum Christum*, attaquée dans le mouvement initial du motet, puis ralentie.

*Alleluia.*

On chantera *pianissimo* les *alleluia* à 3/4, exprimant la joie angélique, en ayant soin de donner leur poids rythmique aux notes accentuées, qui ne tombent pas toujours — heureusement — sur le premier temps. L'allégresse va grandissant. Dès la mesure (61) amener *progressivement* l'*allegro*, qui arrive dans toute sa force sur le « quatre temps ». Ici, la joie des hommes éclate à son tour, mais en *alleluia* puissants, presque rudes, fortement scandés.

Charles BORDES.

---

Le motet **O magnum mysterium** a été publié à Venise dans l'édition GARDANUS en 1572, sous le titre de motet *In circumcisione Domini Jesu Christi.* Nous l'avons emprunté à une copie de cette rare édition, qui se trouve au Conservatoire de Paris. Il peut être chanté comme motet au Saint Sacrement pendant tout le temps de Noël. Il est à la portée de toute maîtrise chantant à 4 parties.

---

Extrait de l'**Anthologie des Maîtres religieux primitifs**, n° 4. — On trouve au bureau de la *Schola* le même morceau avec réduction des voix. Prix : **1** fr. **25** c. grand format. Parties de chœurs en partition, format de notre encartage, prix : **0** fr. **20** c. — Par quantités : 15 exemplaires, **15** % de réduction ; 25 exemplaires et au-dessus **25** %.



# MOIS MUSICAL

## DÉPARTEMENTS

**Auray.** — Le dernier dimanche du mois dernier, grâce au zèle infatigable de M. le Curé-Doyen, la paroisse de Saint-Gildas était en fête pour la bénédiction et l'inauguration des grandes orgues, que M. Clauss, facteur d'orgues à Rennes, vient de réparer. D'un vieil instrument déjà très-endommagé, M. Clauss a tiré un excellent parti, donnant à certains jeux l'ampleur qui leur manquait, à d'autres le moëlleux dont ils avaient besoin ; enfin, terminant son œuvre par l'adjonction d'un jeu de *voix céleste* à double rang de tuyaux, rendu par là complètement indépendant des autres jeux.

Un Salut Solennel du répertoire de la *Schola cantorum* de Saint-Gervais a été chanté par les jeunes gens de la ville. Cette musique savante — nous écrit notre correspondant — a été si bien interprétée, que l'on ne peut qu'émettre le vœu que les organisateurs de cette solennité nous procurent souvent le plaisir de semblables auditions.

**Buglose** — A une grande solennité qui avait attiré au célèbre Sanctuaire Landais une foule de dignitaires ecclésiastiques et de pèlerins, les élèves du Séminaire ont été appelés à chanter l'office selon la méthode d'exécution des R. P. Bénédictins. L'impression a été profonde et l'un de nos collaborateurs, à son récent passage dans les Landes, n'a entendu que d'unanimes louanges sur cette solennité et sur l'excellence de la méthode. Il a été on ne peut plus heureux de constater « l'état des esprits » à ce sujet dans le diocèse, et nous ne serions pas surpris si, de la petite ville épiscopale d'Aire-sur-l'Adour, ne jaillissait un jour la lumière et une sérieuse réforme grégorienne. Nous savons, en tous cas, que dans les Séminaires de Saint-Lazare, à Daxet ailleurs on aime et cultive, comme il convient, la musique religieuse.

G. DE BOISJOLIN.

---

Le Gérant : ROLLAND.

*Imprimerie MOUTAILLIER, 43, rue des Francs-Bourgeois, Paris.*

1re ANNÉE | N° 11 | NOVEMBRE 1895

# LA TRIBVNE DE ST GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

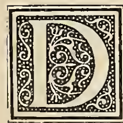
# Schola Cantorum

| ABONNEMENTS *Sans encartage de musique* | BUREAUX | ABONNEMENTS *Avec encartage de musique (4 pages)* |
|---|---|---|
| France et Colonies.......... 5 fr. | 2, *Rue François-Miron* | France et Colonies......... 8 fr. |
| Étranger (Union postale).... 6 fr. | PARIS | Étranger.................. 10 fr. |
| Le Numéro **50** c. | | Le Numéro **1** fr. |


SOMMAIRE



## L'ORATORIO



Deux maîtres, deux géants de la musique, Hændel et Bach, personnifient pour nous l'Oratorio. L'un tout biblique, et l'autre entièrement chrétien, ils ont porté dans le même temps à sa plus haute puissance une forme artistique qui paraît à nos yeux leur bien exclusif et presque leur création. Tel qu'ils nous en ont laissé d'impérissables modèles, nous définissons d'après eux l'Oratorio une grande composition religieuse, mais non liturgique, sur un sujet sacré, destinée à être exécutée soit dans une église en dehors des offices, soit dans une salle de concert ou de théâtre, mais sans décors ni costumes ; dégagée à la fois des lois rigoureuses de la liturgie, puisque son rôle n'est pas d'accompagner le service divin, et des exigences du théâtre, puisque son but n'est pas de peindre une action purement humaine ; narration ou méditation, conçue littérairement dans un sens abstrait et didactique, plutôt que réel et actif ; traitée musicalement avec toute la noblesse et

la sévérité de l'art religieux, et en même temps avec toute la richesse de style et la liberté de développement de la musique pure.

Ainsi Hændel et Bach ont conçu l'Oratorio. Qu'était-il avant eux, d'où venait-il? Quels maîtres l'avaient créé, élargi, préparé? De quels germes obscurs ces maîtres à leur tour en avaient-ils formé les premières ébauches? Notre siècle, ou pour parler plus exactement, tout en se servant d'un mot à la mode, notre fin de siècle, a décidément pris le goût des excursions historiques, et les veut étendre à présent du cercle des érudits dans le domaine universel; on collectionne et on restaure; monuments, musées, bibelots ont commencé, le tour vient à la musique, et dans ce champ très neuf et très riche, nous ne sommes encore qu'au début des surprises. Admirer le passé, aimer le présent, espérer en l'avenir, ont été naguère en art des formules inconciliables, des armes tranchantes aux mains de partis acharnés. En cherchant maintenant, par une étude ardente et raisonnée des siècles qui nous ont précédé, à savoir d'où nous venons et qui nous sommes, nous augmentons tout d'abord, par l'évocation des chefs-d'œuvres oubliés, le total de nos jouissances artistiques: nous appuyons en même temps sur des bases plus solides nos théories esthétiques, et nous affermissons nos pas sur la route de l'art futur.



Les origines de l'Oratorio sont lointaines et flottantes. Le XVI^e siècle musical n'avait à son apogée que deux formes artistiques: Musique liturgique d'une part, Messe et Motet, — Musique profane d'autre part, Chanson et Madrigal. Lorsqu'on se fut lassé de « baller » et de « caroler » aux sons des chansons amoureuses, on les fit jouer, pour la danse, par les seuls instruments, et ce fut l'aurore de la musique instrumentale: en même temps, l'on s'aperçut qu'il était vraiment grand dommage d'étouffer sous le bruit des pas les subtiles harmonies de la chanson polyphonique, telle que l'avaient faite Josquin, Jannequin, Gombert, Lassus et leurs nombreux émules de France, de Flandre et d'Italie; on s'assit donc pour les écouter, et il advint que des gens graves, qui tous n'étaient pas d'Eglise, furent alors pour la première fois choqués de la licence des textes que les plus grands musiciens n'avaient nul souci de voiler sous les fines dentelles de leurs contrepoints exquis. Clément Marot fit honte aux « dames de France » des choses qu'elles répétaient, soit de la voix, soit « des doigts sur leurs épinettes », et les compositeurs huguenots leur proposèrent des « chansons spirituelles ». A Rome, sous la salutaire influence du Concile de Trente, des œuvres analogues devaient surgir bientôt d'une même réaction, d'une même tendance vers la formation d'un art intermédiaire entre l'Eglise et le monde, inspiré par la première, pour moraliser le second.

Le cantique populaire, qui existait dans les provinces de France sous l'aspect de Noëls naïfs et touchants, prenait en Italie le nom des *Laudi spirituali*, que chantaient dans les églises et les processions toscanes les confréries pieuses des *Laudisti*. En 1563, un religieux de Florence, fra Serafino Razzi, rassembla et fit imprimer un recueil de ces *Laudi*, composés, quant aux poésies, par « divers excellents et dévots auteurs, anciens et modernes », et accompagnés de leur musique anonyme et traditionelle, à 2, 3, et 4 voix (1). Il fallait que des

(1) Un exemplaire du très rare recueil de fra Serafino Razzi est à la Bibliothèque du Conservatoire de Musique

maîtres vinssent, pour élever au rang d'art véritable ces jolies fleurettes de la piété populaire : sous l'impulsion de Saint Philippe de Neri, Animuccia et Palestrina s'en chargèrent.



Saint Philippe, qui était né à Florence, se souvenait peut-être des chants des *Laudisti*, lorsque, dès les premières réunions de la Congrégation de l'Oratoire, il chercha dans la musique un moyen d'attirer la jeunesse, tout en lui inspirant des sentiments pieux. Giovanni Animuccia, son maître de chapelle, obéissant à des désirs qu'il n'avait pas tardé à partager, publia en 1565 un premier livre de *Laudi spirituali* à 2, 3 et 4 voix, dans lesquels, ainsi qu'il s'en expliqua depuis, il avait avec soin conservé la simplicité convenable aux paroles, à la sainteté du lieu, et sans doute aussi, quoiqu'il ne l'ajoutât point, au savoir musical restreint de ses interprètes. Quelques années plus tard, dans le second livre, il s'enhardit à employer quelques-uns des moyens artistiques plus raffinés qu'il savait mettre en œuvre dans ses grandes compositions, mais ce fut encore avec réserve, et en s'efforçant surtout de « pénétrer doucement dans le cœur des auditeurs ». Nous pouvons nous figurer assez bien la ressemblance de ces réunions des jeunes gens romains avec celles de nos modernes patronages catholiques : plût au ciel que les cantiques français des excellents Frères, nos contemporains, approchassent un peu plus des *Laudi* italiens !

Le succès de ceux-ci fut grand et durable, au dedans et au dehors de l'Oratoire; Francesco Soto les réimprima, en les augmentant d'un troisième et d'un quatrième livres. Dans l'intervalle, Pierluigi da Palestrina avait pris auprès de saint Philippe de Neri la succession d'Animuccia, et avec lui un grand pas avait été franchi : les *Laudi spirituali* étaient devenus des madrigaux spirituels, et s'ils continuaient de toucher les cœurs, c'était par un langage musical de plus en plus élevé. Le premier livre des madrigaux spirituels de Palestrina parut en 1581, le second seulement en 1594, l'année de sa mort (1). Ce ne sont pas les œuvres les moins précieuses du maître immortel qui a mérité de donner son nom à toute la musique d'église *a capella*.

Du lieu où les réunions étaient tenues, vint l'usage d'appeler *Oratorios* les œuvres que l'on y chantait. Elles différaient essentiellement de celles qui plus tard devaient, sous le même vocable, constituer un genre spécial : le mot était trouvé, la chose allait naître.

Michel Brenet.

*(à suivre).*

(1) Ces deux livres sont réunis dans le tome XXIX de la grande édition de ses Œuvres complètes.



# EXTRAITS DE LA LETTRE-CIRCULAIRE

DE

## Son Éminence le Cardinal BOURRET

ÉVÊQUE DE RODEZ ET DE VABRES

*Au Clergé, aux Séminaires, Collèges, Pensionnats et Communautés religieuses de son diocèce, sur la Liturgie et le Chant religieux*

(Suite et fin)

---

Nous publions *in extenso* les articles ordonnés par le Cardinal-Evêque :

» ART. 1er. — Il est institué dans le diocèse de Rodez et de Vabres une Commission liturgique composée des membres suivants :

» MM. RICARD, vic. gén., président.
TOUZERY, chanoine titulaire, vice-président.
GINISTY, chanoine honoraire, secrétaire.
Le Directeur du Séminaire, professeur de liturgie et de chant.
PUYO, professeur de musique au petit séminaire de Saint-Pierre.
MAJOREL, archiprêtre de Notre-Dame de Villefranche.
SERVIÈRES, curé de Villecomtal.
BOYER, curé de Saint-Martin, à Millau.
ANDRIEU, curé de Camarès.
Un missionnaire de Vabres.

» ART. 2. — Cette commission est chargée : 1° de veiller à l'observation des règles liturgiques dans l'exercice du culte, et à la bonne exécution du chant sacré dans les institutions et les paroisses.

» 2° De corriger ou d'empêcher les abus contraires aux prescriptions de la Sacrée Congrégation des Rites en matière de liturgie, de chant et de musique à exécuter dans les offices divins.

» 3° De réviser les livres de chant en usage dans le diocèse, et de promouvoir l'unité soit pour les textes liturgiques, soit pour les méthodes d'exécution.

» ART. 3.— On devra se servir uniformément des livres de chœur de l'édition de Digne, choisis et révisés par notre commission liturgique. Nous autorisons néanmoins, spécialement dans les communautés, que pour l'exécution on suive la méthode dite de Solesmes, qui donne plus de douceur et d'harmonie au chant religieux. Mais sous prétexte de réforme on évitera dans la psalmodie une précipitation fâcheuse qui donne aux offices un manque de gravité quelquefois choquant.

» ART. 4. — Nous prescrivons dans tous les établissements ecclésiastiques d'instruction secondaire, dans notre grand et nos petits séminaires, l'étude régulière du plain-chant. A cette fin, deux classes de chant d'une demi-heure chacune, au moins, auront lieu chaque semaine pour tous les élèves réunis, ou divisés par classes et par groupes. Il en sera de même aussi dans toutes nos écoles et nos pensionnats.

Nous confions à la commission ecclésiastique ci-dessus le soin de déterminer le programme de cette étude, qu'elle devra soumettre à notre approbation et qui sera suivi uniformément dans tous les établissements, et de s'entendre avec les supérieurs pour le choix des professeurs et des méthodes.

» ART. 5. — L'étude de la musique proprement dite, vocale et instrumentale, sera facultative. Nous recommandons toutefois aux supérieurs de nos maisons d'éducation de mettre un certain nombre d'instruments à clavier, harmoniums ou pianos, à la disposition des élèves qui auraient du goût ou quelques aptitudes pour ces exercices, et de les leur faciliter sous le contrôle et la surveillance d'un professeur.

» ART. 6. — Nous ordonnons que les offices du dimanche et des grandes fêtes de l'année soient

chantés dans les établissements, selon le rit du jour indiqué dans l'*Ordo* diocésain. La grand'-messe devra être chantée ordinairement à 9 heures, et les vêpres à 2 ou 3 heures de l'après-midi.

» Art. 7. — Nous enjoignons à nouveau à tous ceux qui font le catéchisme aux enfants de les exercer à la lecture du latin, an chant des cantiques et des offices liturgiques.

» Nous recommandons à MM. les curés et à leurs auxiliaires de former des chœurs de chant, d'associer tous les fidèles aux chants de l'office, en constituant un double chœur, comprenant, l'un les hommes et les femmes, l'autre le lutrin et les enfants, et de n'employer que des chantres suffisamment exercés pour exécuter correctement et décemment les mélodies saintes de l'Église, et servir ainsi d'exemple et d'édification aux fidèles.

» Art. 8. — Nous engageons vivement les curés des paroisses importantes du diocèse à établir des maîtrises, à leur donner ou faire donner des leçons de musique vocale et de solfège, pour les mettre en mesure d'exécuter, aux grands jours de fête, des morceaux de nos meilleurs compositeurs modernes, et surtout de Palestrina et de ses disciples, spécialement recommandés par le Saint-Siège. Pour cela il est indispensable d'avoir un orgue ou au moins un harmonium et de trouver quelqu'un qui puisse le toucher. Toute église un peu considérable devrait être munie de ces instruments.

» Art. 9. — Nous les invitons pareillement à diriger vers notre maîtrise cathédrale, qui doit être de plus en plus une succursale du grand séminaire, et notre école normale de musique religieuse, les meilleurs sujets de ces maîtrises rurales, afin de former des maîtres habiles parmi notre clergé.

» Art. 10. — Nous désirons que dans nos communautés de religieuses on s'applique avec soin à l'étude du chant sacré et qu'on y apprenne les principaux morceaux de la liturgie. C'est pourquoi on devra y donner quelques leçons de plain-chant et il y aura pour cela dans les noviciats une maîtresse spéciale. Dans les écoles paroissiales et les pensionnats, les sœurs n'oublieront pas de former à cette science les jeunes filles, et les dimanches et fêtes, les unes et les autres chanteront à l'église, sous la direction de leurs curés ou aumôniers. Nous levons toute défense et tout usage qui dans les constitutions ou coutumiers interdiraient aux religieuses de former et de présider des chœurs de jeunes filles pour le chant, comme aussi celle de toucher de l'orgue ou de l'harmonium, s'il ne se trouve pas d'autres personnes qui puissent le faire.

Art. 11. — Nous prescrivons aux Doyens de lire cette Lettre circulaire en commun à la première réunion des prêtres de leur district, afin qu'on puisse se concerter sur les moyens à prendre pour en suivre les directions. Nous ordonnons également qu'elle soit lue publiquement dans toutes les communautés, couvents, pensionnats. institutions libres, dans nos petits et grands séminaires, aussitôt après sa réception. »

Veuillez agréer, Messieurs et chers coopérateurs, .....

† Ernest, Cardinal Bourret,

Évêque de Rodez et de Vabres.

Son Éminence a donc daigné donner une forme officielle, assurer une application immédiate aux résolutions essentielles du Congrès qu'il avait bien voulu réunir à Rodez. Plaise à Dieu que cet exemple soit suivi par beaucoup de nos Prélats français, et que nous puissions voir bientôt fonctionner dans nos diocèses des *Commissions liturgiques*, comme celles qui ont été instituées à Venise et à Rodez. Ces Commissions, si elles s'inspirent des *vrais principes*, si elles ont *tous pouvoirs*, contribueront puissamment à la renaissance de la Musique religieuse, le but de tous nos efforts.



# RÈGLEMENT

*Tracé par la Commission liturgique du diocèse de Rodez et approuvé par S. E. le Cardinal pour l'étude du Plain-Chant et de la Musique, et pour les Offices divins dans les Établissements religieux.*

---

Nous ne saurions mieux faire que de pubier à la suite de la remarquable lettre du Cardinal Évêque le règlement tracé dès sa consécration par la Commission liturgique de Rodez. Fasse le ciel que des Commissions analogues surgissent partout et qu'elles soient animées du même zèle et dévouées aux mêmes principes.

### I. — Étude du Plain-Chant

1° Tous les élèves sont obligés d'assister aux classes de plain-chant deux fois la semaine; nul ne pourra s'en dispenser sans une raison grave, et aucune classe ne devra être non plus supprimée. On pourra cependant l'avancer ou la différer selon les nécessités du moment.

2° Ces classes de chant se feront par divisions d'élèves (grands, moyens, petits).

Les élèves de chaque division seront classés au moins en deux cours, suivant leur force et leurs aptitudes.

3° Le jour et l'heure des cours particuliers pour chaque division seront déterminés par le règlement de la maison : il est bon toutefois qu'ils aient lieu pendant l'étude qui précède le dîner.

Le samedi et la veille des grandes fêtes, aura lieu une répétition générale pour chaque division séparément, ou pour tous les élèves réunis.

4° Dans les classes particulières on s'occupera du solfège et de la théorie du chant grégorien, selon le programme ci-joint. Dans les répétitions générales on préparera les offices du lendemain ou de la semaine, s'il y en a.

### II. — Étude de la Musique

1° Les leçons de musique vocale et instrumentale seront facultatives et devront se donner en dehors des classes de plain-chant.

2° Un orphéon ou chœur de chant pourra être organisé par le maître de chapelle. Des leçons de solfège seront données aux élèves, et des répétitions auront lieu, selon ce qui sera réglé par M. le Supérieur.

3° Le choix des morceaux est laissé au maître de chapelle, mais la commission liturgique pourra le contrôler, ou indiquer tels morceaux ou recueils de pièces de chant plus conformes à l'esprit de l'Église et à l'art chrétien, et faire sur les offices et les exécutions les observations qu'elle jugera nécessaires ou opportunes.

### III. — Étude de l'Harmonium

1° Ceux qui voudront apprendre l'harmonium devront en faire la demande à M. le maître de chapelle, après avoir obtenu l'agrément de leurs parents.

2° Ils pourront s'exercer deux heures par semaine, dont une prise sur leurs études, et une heure prise sur leurs récréations.

3° Ils devront suivre une méthode approuvée par la commission liturgique, et s'exercer sous le contrôle d'un maître.

4° Un prix de plain-chant par cours d'élèves, et un prix d'harmonium seront donnés à la fin de l'année. Les examens seront subis, autant que possible, devant un des membres de la commission liturgique, qui pourra être assisté de quelque artiste compétent. Les lauréats auront droit, l'année suivante à un abonnement personnel et gratuit à l'étude de l'harmonium.

### IV. — Offices liturgiques

1° Tous les dimanches et jours de grande fête une messe basse sera dite dans la matinée, avant le déjeuner, à laquelle pourront n'assister que ceux qui doivent faire la sainte communion. Les jours de fête de 1re et de 2e classe, toute la communauté y assistera.

2° Une grand'messe sera chantée vers neuf heures, selon le rit du jour indiqué dans l'*Ordo* diocésain. Elle sera suivie de la conférence religieuse et d'une étude pour la rédaction.

4° Tous ces offices seront chantés en double chœur, comprenant l'un une *Schola Cantorum*, composée d'un petit groupe de voix choisies, — et l'autre, l'ensemble de la communauté.

La *Schola* chantera d'habitude seule le *Propre* des offices ; elle alternera avec le reste du chœur pour les chants de l'*Ordinaire* et la psalmodie.

5° Tous les élèves devront se procurer uniformément les livres de chœur ainsi que les recueils de cantiques prescrits par la commission liturgique.

### V. — Programme général des classes de Chant.

1. Cours élémentaire.

*Lecture du latin, solfège et vocalisation.*

Pour la *théorie*, — on suivra la *Méthode pratique de plain-chant*, par M. Touzery. (En vente à l'imprimerie catholique, à Rodez, 15 fr. le cent.)

Pour la *pratique*, on se servira des 15 tableaux de plain-chant édités par Mingardon, 2 fr. en feuilles, 4 fr. cartonnés. — (En vente chez les libraires à Rodez.)

2. Cours supérieur

Etude des modes du plain-chant.

Rythme du chant grégorien.

Règles d'exécution.

Types divers : psalmodie, — chant neumatique, hymnodie.

Caractères de divers morceaux de plain-chant.

Histoire du chant grégorien.

Pour la *théorie*, on suivra l'*Etude théorique* et *pratique du plain-chant* par M. Touzery. (En vente à l'Imprimerie catholique à Rodez).

**Livres à consulter** : *Chant grégorien: Grammaire élémentaire*, par M. l'abbé Cartaud, chanoine honoraire d'Orléans ; *les Mélodies grégoriennes* et le *Liber Gradualis* de Dom Pothier.

Tous ces livres se vendent à l'Imprimerie Saint-Pierre à Solesmes (Sarthe.)

*Revues spéciales : Revue du chant grégorien* (Grenoble.) *Paléographie musicale* des Bénédictins de Solesmes.

Pour la *pratique*, on se servira des livres de chœur.

3. Etude de l'Harmonium.

Méthode de M. Bischoff.

N.-B. — 1° Le présent règlement sera en vigueur à partir du 1er dimanche de l'Avent.

2° Il est obligatoire pour tous les établissements ecclésiastiques du diocèse, et il est recommandé dans toutes les écoles et pensionnats.

3° Il peut néammoins subir telles modifications que le temps ou les circonstances rendront nécessaires, ou que la commission liturgique jugera à propos de faire.

4° Celle-ci donnera ou fera donner incessamment des indications pratiques sur les chants grégoriens ou polyphoniques, et sur les recueils de cantiques et de motets que les *Scholæ Cantorum*, les orphéons et les maîtrises pourront se procurer et adopter.

*Vu et approuvé :*

† Ernest Cardinal BOURRET.

## ESSAIS SUR L'INTERPRÉTATION DU CHANT GRÉGORIEN

Toute science repose sur l'observation des faits. Conséquemment, l'homme qui aborde une étude quelconque se gardera bien, s'il veut voir sûrement la vérité, de considérer les faits au travers d'un système déjà formé qui pourrait les changer à ses yeux. Laissant de côté, pendant la période d'observation, toute préoccupation d'hypothèses et de théories, il recueillera séparément les données possibles, qu'ensuite seulement il rassemblera pour les faire servir à l'établissement de la théorie ; mais celle-ci ne devra jamais, dans les arts soumis au génie et au goût, précéder les faits eux-mêmes.

Ainsi en va-t-il de l'étude des mélodies grégoriennes. La traduction des neumes anciens en notes de plain-chant ou en notes musicales peut être soumise à l'examen, comme on ferait de toute autre mélodie, soit du fragment antique trouvé à Delphes, soit du chant rapporté de l'Afrique ou de l'Inde, soit enfin de l'air populaire recueilli dans nos provinces de la bouche d'un chanteur qui l'exécute sans prétention artistique.

Lorsque je dis que la mélodie grégorienne peut être, en dehors de tout système particulier, traitée comme un air exotique ou un chant populaire, ma pensée n'est pas qu'il faille méconnaître les témoignages et les assertions des nombreux auteurs du moyen-âge, non plus que, dans l'interprétation des textes de musique antique, la doctrine des musicologues grecs. Mais il faut bien convenir que, pour le chant grégorien comme pour la musique grecque ancienne, ces textes fussent-ils plus nombreux et de plus grande valeur au point de vue pratique, leur application dans l'exécution des chants dont ils sont le guide et le commentaire serait impuissante par elle seule à produire un résultat satisfaisant. On peut affirmer par contre, que les œuvres des vieux théoriciens pourraient être perdues pour nous sans que l'exécution de ces chants devînt pour cela impraticable.

Je m'explique au moyen d'une comparaison.

Il en est, en effet, du chant comme du langage. Les signes d'écriture destinés à noter la parole pour la conserver et la transmettre, ne sauraient seuls donner les nuances et les secrets de la bonne prononciation. On multipliera inutilement les signes d'accentuation, de ponctuation et d'intonation, si l'intelligence n'intervient pour communiquer au langage « sous le souffle de la pensée elle-même les inflexions voulues » (1). Il arrivera même qu'en certaines circonstances le lecteur se passera de ces signes accessoires, que l'intelligence, le bon sens et le goût sauront suppléer, sans qu'il soit nécessaire de recourir aux préceptes de la grammairé.

De prime abord il semble, — et c'est l'objection qu'on pourra faire à la présente thèse, — qu'abandonner ainsi la mélodie grégorienne à l'interprétation de chacun, ce serait la livrer à l'arbitraire et multiplier les différences d'exécution. Mais, à y bien regarder, le danger n'existe pas avec la gravité que certains lui supposeraient, car le goût et le bon sens ne sont point l'arbitraire. Il ne peut exister, en matière d'art, de ces règles qui dispensent de l'intelligence, et celle-

(1) D. Pothier. *Les Mélodies grégoriennes.* Tournai, 1880, p. 81.

ci, en se dégageant de l'entrave que lui imposerait une étroite application de préceptes mal entendus, sait choisir entre plusieurs modes d'interprétation celui qui est bon, et parmi les bons celui qui doit être le meilleur.

Il va sans dire que, dans ce travail d'élimination, le retranchement portera d'abord sur tout vice d'exécution.. Personne ne trouve à s'étonner que, dans la reproduction des mélodies orientales qu'ils ont recueillies, des musiciens tels que Villoteau, Christ, Bourgault-Ducoudray aient fait abstraction du nasillement, du chevrotement, des trilles, des ports de voix et de tous les procédés extravagants avec lesquels les Arabes et les Levantins jugent bon d'exécuter leurs chants. Dans ces airs orientaux comme dans le plain-chant, les vices d'exécution, qu'ils proviennent de la négligence et de l'oubli des règles, ou même qu'ils soient de tradidion d'école ou de lutrin, seront justement bannis de l'interprétation vocale que nous donnerons à ces mélodies; à moins que, — mais je le dis sans m'y arrêter, — dans la transcription de quelque pièce exotique, on ne veuille pousser jusqu'aux excès du réalisme l'amour de la couleur locale.

Après les vices d'exécution proprement dits, nous écarterons toute interprétation de mauvais goût, par cela même qu'elle serait pareillement opposée aux règles de l'art musical.

La nature et le bon sens ont dressé ces règles, communes dans leurs points fondamentaux à toutes les diverses branches du même art, suffisamment précises pour qu'on puisse signaler l'écart de quiconque les enfreint, suffisamment larges pour permettre au génie de s'étendre toujours, non point en allant au hasard, d'un vol incertain ou dans une course folle, et comme *à l'arbitraire,* mais bien en se contenant lui-même dans les limites, qu'il sent et saisit, du nombre et de la mesure. Au défaut de cette condition, tout produit de l'intelligence est marqué fatalement du signe de l'impuissance, au lieu de porter ce caractère de douceur et de force, qui fait, selon l'Écriture, la beauté des œuvres divines, et aussi, sans doute, des œuvres humaines réalisées à l'imitation, bien qu'imparfaite, de celles de Dieu.

On me dira ici que, les goûts différant nécessairement, l'interprétation d'une même pièce manquera d'unité. Certes les goûts diffèrent, et sont aussi variés dans leurs nuances que les couleurs. Si néanmoins, formés par une même éducation, également complète, développés, suivant les circonstances les plus favorables, dans les mêmes conditions de temps et de lieu, les goûts de plusieurs viennent à se concentrer sur l'étude d'un même objet, il y a grande probabilité pour qu'ils se rencontrent et s'accordent dans l'appréciation du beau. Il est en effet, comme on l'a décrit excellemment au commencement de cette Revue, « un caractère éminent et commun aux seuls génies du premier rang : la généralité », par où, l'orgueil et le sens propre s'effaçant, la production artistique devient impersonnelle et réunit d'unanimes suffrages, parce qu'elle n'est plus « celle de tel ou tel d'entre nous, mais de nous tous (1) ». Admettons pourtant la possibilité de nous trouver en présence de plusieurs manières de faire, dont aucune ne semble assez arrêtée pour primer les autres. Qu'advient-il ? Que la divergence porte sur des points de détail, pouvant en tout état de cause demeurer d'interprétation libre. Les conditions sont telles alors, que nul homme instruit et sensé ne se refuse à concevoir les différences exigées par les mille et une modifications

(1) C. Bellaigue, *Giovanni Pierluigi da Palestrina* (Tribune de Saint-Gervais, Janvier 1895, p. 3).

du goût, et à laisser libre le chanteur exécutant en solo, et le maître de chapelle conduisant sa schola, de choisir tels effets ou moyens d'expression que son talent ou son expérience lui suggèreront, — à la condition, toutefois, ne l'oublions pas, que son étoile l'ait fait naître homme de goût. En serait-il du plain-chant autrement que de toute autre œuvre musicale? Un concerto de Bach exécuté par Diémer et par Risler comportera, quoique joué à la perfection dans l'un et l'autre cas, des nuances d'exécution différentes ; cependant ce sera toujours sous leurs doigts le concerto du maître, même si les modernes artistes viennent à rendre des effets autres que ceux que produisaient les pianistes du temps de Bach.

Qu'arriverait-il si les règles devaient ici violenter le goût et borner l'intelligence? Dira-t-on que le Bach bien exécuté dans les écoles modernes, n'est plus du Bach, parce que nous ne savons ou ne voulons plus reproduire la manière des clavecinistes, — parce que le goût de nos contemporains s'est en certains points modifié, — parce que les instruments en usage de nos jours sont d'un mécanisme ou d'une sonorité un peu différente et se prêtent à des moyens d'expression autres qu'il y a deux cents ans? Dira-t-on encore que, pour mieux goûter les maîtres du XVI^e^ siècle, il faut négliger l'art moderne et ses procédés? Comme si nos anciens, qui mettaient si bien à profit toutes les ressources de la civilisation de leur temps, eussent fait à notre époque autrement que nous ne voulons faire.

Au surplus, nous ne connaissons pas exactement la manière dont étaient chantées au moyen-âge les mélodies grégoriennes. De même qu'en fait d'appréciation de couleurs le sens de la vue peut seul nous guider, ainsi en matière de chant l'audition est la seule démonstration définitive. Or, à plusieurs siècles de distance, ce moyen nous fait totalement défaut. Peut-être notre interprétation des mélodies grégoriennes ne s'éloigne-t-elle pas trop de celle du temps passé ; peut-être aussi ne voudrions-nous pas, si nous connaissions les détails de leur exécution, les adopter sans réserves. Il est aisé de se rendre compte que, par le travail du temps, les goûts se modifient. Pour parler seulement de ce qui se passe parmi nous, il est certain que notre musique bruyante et chargée d'accompagnement ne ressemble plus à celle des compositeurs des derniers siècles, si simple et si calme. A chaque audition d'une symphonie à plein orchestre je ne manque pas de me rappeler que Gluck dut s'excuser d'avoir employé le triangle à l'opéra par cette raison qu'il fallait donner à la danse des Scythes, au premier acte d'Iphigénie, un caractère sauvage, et que Rossini, pour avoir essayé à l'orchestre la grosse caisse, reçut dans un vaudeville de Scribe le surnom de *Signor Vacarmini*. Depuis lors, les appréciations ont violemment changé, et toujours elles vont se modifiant. En ces dernières années le goût s'est *élargi*, nous nous reprenons à aimer la musique calme des compositeurs anciens, et à vouloir rajeunir notre art moderne par l'étude des maîtres des XV^e^ et XVI^e^ siècles, et pour remonter plus haut encore, par la pratique du chant du moyen-âge ; nous voulons réunir dans un même culte les deux branches d'une seule science, persuadés que l'étude de l'antiquité musicale ne peut nuire à l'artiste moderne, en même temps que la connaissance approfondie de la musique moderne est pour nous la meilleure garantie de réussite dans la pratique de l'art ancien.

Faute d'avoir compris ces vérités, des musiciens se sont posés en adversaires des plainchantistes sur un terrain où les uns et les autres devaient se donner la main. Au nom de la science musicale et de par les règles de l'art, les premiers

prétendaient injustement reprendre pour leur compte les mélodies grégoriennes, mesurant la valeur des notes, altérant les formules, réduisant le rythme à la mesure isochrone de la composition moderne, modifiant les intervalles par l'introduction, dans des tonalités purement diatoniques, du dièse et du bémol, ramenant, en un mot, l'objet de leur observation, le fait à étudier, à un *système* fabriqué d'avance, et se mettant par cette déloyauté scientifique dans l'impossibilité de parvenir à la vérité.

Conformément à des vues plus saines, les deux branches de l'art musical européen doivent être étudiées de concert, et nous rendons grâces à la Société de Saint-Gervais de l'avoir si largement compris. Il ne s'agit point, en effet, du retour à une antiquité idéale, façonnée en dehors de la réalité, comme la rose née dans l'imagination du poète :

..... toute faite de son désir.

Il n'est pas question davantage d'une retouche, selon les habitudes modernes, des mélodies antiques, mais d'une restauration pratique du chant grégorien, conforme à la tradition du moyen-âge, et respectueuse des textes recueillis dans les manuscrits.

C'est sur ces textes, dûment restaurés, chantés comme il convient et artistiquement goûtés, que viendra à son tour se fonder la théorie, non pas le système pareil à un moule où il faille de force faire entrer tous les objets, mais la théorie qui résulte du travail calme, et procède scientifiquement, pour tirer, de prémisses certaines, de justes conclusions. Ainsi remplira-t-elle pleinement son but, qui doit être d'aider efficacement, pour la plus grande satisfaction du monde savant et de la société religieuse, à l'interprétation des mélodies grégoriennes.

J. Parisot.



# NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

## MUSETTE POUR ORGUE

Par J.-F. DANDRIEU

La Musette que nous donnons aujourd'hui est tirée du *Premier Livre de Pièces d'Orgue, par Jean-François Dandrieu*, né à Paris en 1684, et mort dans cette ville le 16 janvier 1740. Dandrieu fut organiste de Saint-Merry et de Saint-Barthélemy, et ses pièces témoignent d'un talent distingué ; voici une partie de l'avertissement inséré dans le livre dont il est parlé plus haut :

« La difficulté de composer des Pièces d'orgues, telles qu'il seroit à souhaiter
» qu'elles fussent pour être dignes de la majesté du Lieu où l'on touche de cet
» Instrument qui sert avec tant de distinction à chanter les louanges de Dieu,
» m'a long tems fait balancer à entreprendre ce travail. Mais enfin la considé-
» ration du besoin que peuvent en avoir les Personnes particulièrement consa-
» crées au service des Autels, m'a déterminé à m'y appliquer avec toute l'attention
» dont je suis capable.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

» Je me suis eforcé partout à saisir cète noble et élégante simplicité qui fait
» le caractère propre de l'Orgue, et j'ai eu soin d'indiquer le mouvement et le
» goût de chaque Pièce, par les termes qui m'ont semblé les plus convenables
» pour désigner mon intention. Enfin j'ai marqué les agrémens nécessaires par
» les mêmes signes que j'ai employés dans mes Livres de Pièces de Clavecin,
» et qu'on trouvera répétés ci-après. »

La Musette que nous publions est charmante et remplie de grâce; les deux parties qui forment un duo sont écrites en imitations d'un joli effet; quant à la Pédale, elle se borne, comme c'était assez l'usage anciennement dans ces sortes de morceaux, à soutenir une note; souvent, dans ce cas, nos vieux organistes à défaut de pédales, se servaient d'un petit poids en plomb, qu'ils mettaient sur une touche d'un clavier à main!

Le Cromorne est, à notre avis, un des jeux les plus caractéristiques de l'Orgue et nous le préférons à la Clarinette, qui néanmoins pourrait le remplacer dans cette pièce; à défaut de Cromorne (ou de la clarinette), on pourra se servir du Hautbois ou de la Musette du Récit; dans ce cas, il faudra jouer la main gauche sur le Positif ou sur le Grand Orgue avec une Flûte de 8 P.; l'important est que les deux jeux soient d'égale force et d'un timbre délicat, en rapport avec le sentiment du morceau.

Nous recommandons particulièrement de veiller à l'exécution parfaite des ornements, dont on trouvera l'explication dans la table donnée par l'auteur, et qui accompagne cette pièce. Alex. Guilmant.



## NOS CONCOURS

Le Comité n'ayant pu se réunir pour juger le dernier Concours, il en sera rendu compte ultérieurement.

Il est mis au Concours pour le mois de Novembre: **Une Entrée pour Orgue en forme de prélude ou de marche.**

Les manuscrits devront être envoyés avant le 15 Janvier prochain.

L. P.



## CURIOSITÉS MUSICALES

### *Le Cantique populaire doit avoir sa place à l'Église*

Aux partisans des Cantiques en langue vulgaire, nous adressons ce récit emprunté aux *Jeux de Sainte Foy* de Conques, du vénérable Bernard, écolâtre d'Angers, disciple du savant Fulbert, évêque de Chartres, qui au début du XI[e] siècle consigna les miracles de la jeune patronne de Conques, véritable légende dorée de la Sainte à laquelle nous renvoyons nos lecteurs (1)

Nous empruntons ce récit à l'histoire de Sainte Foy de l'abbé Servières (Rodez-Carière libraire-éditeur) qui le premier publia dans leur intégralité *les Miracles de Sainte Foy*, traduits d'après les manuscrits de Bernard d'Angers et du moine anonyme de Conques, son continuateur.

## XII

### Comment les portes de l'Église s'ouvrirent miraculeusement d'elles-mêmes à la prière des Pèlerins

D'après une antique coutume, les Pèlerins célèbrent toujours des veilles dans l'Église de Sainte-Foy, munis de cierges et de torches. — Pendant ce temps, les clercs et les hommes lettrés chantent des psaumes et d'autres offices liturgiques. Les personnes illettrées, de leur côté, chantent des lais champêtres et d'autres frivolités de ce genre, pour tromper la fatigue et la longueur des nuits.

Vivement choqué d'une pratique qui me semblait une profanation des Saintes Veilles, je m'élevai fortement, au Chapitre des Moines, contre cet usage absurde et intolérable, et je pressai les religieux de le réprimer. A ma grande surprise, ils me protestèrent que cette pratique était légitime et louable, qu'elle était ratifiée par l'approbation du ciel, et que l'abolir ce serait s'opposer à la volonté de Dieu. — Voici le récit qu'ils en firent à l'appui :

« Sous le gouvernement de ce vaillant abbé Gimon, dont il a déjà été question, les Supérieurs du Monastère avaient fait tous leurs efforts pour interdire ces chants tumultueux, ces cris aigus des paysans, ces complaintes indignes du Lieu Saint. Mais ils ne purent réussir à les réprimer. Alors, de l'avis de tous les moines, il fut résolu que les portes de la basilique seraient fermées le soir et que le peuple ne serait pas admis aux veilles sacrées. Cette mesure fut exécutée. Or, quelques jours plus tard, après le repas du soir, une multitude de pèlerins, plus nombreux que de coutume, munie de cierge et de flambeaux vient assiéger les portes de l'église, poussant de grandes clameurs et demandant l'entrée de la basilique. On refusa de leur ouvrir. Mais, tout à coup, sans aucune impulsion, les fortes serrures s'ouvrent, les portes roulent sur leurs gonds, les portes elles-mêmes de l'intérieur, qui défendent l'approche des saintes reliques, livrent passage à la foule. Ces dernières ne sont jamais ouvertes que par le seul gardien ; personne n'est admis à les franchir que les personnages notables jugés dignes de cette faveur. A minuit, nous nous levons pour le chant des matines et, à notre extrême surprise, nous trouvons l'église remplie d'une telle multitude de pèlerins célébrant la veille sacrée, que nous avons de la peine à fendre ses flots pressés pour gagner nos places. Nous avions toutes les clefs dans nos mains, nous pensions donc que la foule avait brisé les portes. Mais celles-ci étaient intactes. L'on nous raconta alors le prodige qui venait de s'opérer et qui nous fut attesté unanimement par toute la multitude; nous ne pûmes donc lui refuser notre adhésion. »

« Ce miracle dont j'ai été le témoin dans ma jeunesse, ajouta l'un des moines, je le trouve encore plus étonnant aujourd'hui que je suis avancé en âge ; je l'élèverai même volontiers au-dessus de la guérison de Witbert l'Illuminé.

« Je le vois bien maintenant répondis-je, ce miracle était sans doute une manifestation de la volonté divine. Du reste après de plus mûres réflexions sur tout ceci, je reconnais que l'on peut tolérer ces lais rustiques mais innocents, que les paysans chantent avec une naïve simplicité. Peut-être, si on en réprimait l'usage, on porterait une grave atteinte au pélerinage. Nous ne voulons pas dire que Dieu soit dignement honoré par ces complaintes futiles, bien qu'innocentes, ou qu'il les demande ou les approuve directement ; nous prétendons seulement que Dieu, plein de condescendance pour l'ignorance et la simplicité des hommes, tolère cette pratique à cause de l'intention qui l'inspire. Dieu est un bon père qui connaît la faiblesse de ses enfants et y compatit avec la plus ingénieuse tendresse. »

C'est ainsi que je me combattis moi-même avec mes propres armes. Cette réponse rassura ceux d'entre les moines qui pouvaient conserver encore quelque scrupule. Pour moi, j'avais été bien téméraire de poser des limites à la condescendance de Dieu.

Qu'en peut-on conclure? Que le cantique populaire doit avoir sa place à l'église, certes; mais recueillons l'avis du vénérable Bernard d'Angers, qui déjà au XI^e siècle réclamait en faveur de la musique liturgique et s'élevait un peu durement au chapitre des bons moines de Conques, contre ces « frivolités », ces « cris aigus des paysans », ces « complaintes indignes du Saint Lieu », qui gênaient les clercs et les hommes lettrés dans la pratique de leurs chants sacrés. Loin de proscrire le cantique, nous ne voudrions pourtant pas, comme certains de ses partisans le désirent, qu'il prit la place d'honneur dans la liturgie. Les temps n'ont pas marché pour le cantique moderne, et je n'ai pas de peine à croire que les lais champêtres du XI^e siècle lui étaient supérieurs. Si nous n'y prenons garde, il envahira la liturgie et étouffera le chant grégorien. Cherchons donc à l'améliorer, à lui rendre sa douce naïveté des premiers âges, si c'est possible, et tolérons cette pratique à cause de l'intention qui l'inspire, comme le dit le moine Bernard. Mais la musique liturgique pourra-t-elle lutter? La vieille et célèbre abbaye de Conques a été détruite, les moines qui l'avaient élevée au premier rang dans le monde se sont dispersés, les chants pieux, que les clercs et les hommes lettrés chantaient avec amour dans leurs saintes veilles, se sont tus à jamais dans la merveilleuse basilique romane encore debout; et quand « Madame Sainte Foy », comme l'appellent, les naïfs paysans de l'Aveyron, est retirée de la Chambre mystérieuse, où elle est recluse et lorsqu'on la mêne en procession sur les épaules des rudes montagnards, qu'entend-elle, figée dans son immobilité hiératique de statue hindoue, toute d'or et couverte de pierreries de grand prix? — « les cris aigus des paysans » et les lais rustiques auxquels s'associe quelquefois la fanfare cantonale. Les « lais rustiques » de nos jours sont des chansons des rues, qui sous leur forme profane ont couru jadis les théâtres et les concerts des cours. N'abusons donc pas du cantique et rendons leur place aux mélodies grégoriennes.

Jean de Muris.



# MOIS MUSICAL

## PARIS

**A Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux.** — On a entendu le jour de la Toussaint la Messe du Bienheureux de La Salle, de Gounod. Fort bien exécutée sous la direction de M. l'abbé Perruchot, cette messe, d'une tenue musicale supérieure, tient une place honorable parmi les meilleures de la musique religieuse moderne, et peut sans inconvénient être chantée concurremment avec celles de l'école Palestrinienne.

**A Saint-Gervais.** — La messe *O quam gloriosum*, de Vittoria, a été exécutée le jour de la Toussaint. Nous n'avons pas à revenir sur les qualités musicales de cette œuvre, une des plus mélodiques et des plus faciles du répertoire palestrinien. Au même office : l'admirable *Gaudent in cœlis* du même maître, et le scholastique et brillant *Factus est repente* d'Aichinger.

— NOS I^res VÊPRES DE SAINTE-CÉCILE ET SALUT —

La cérémonie qui a été donnée à Saint-Gervais au bénéfice de notre œuvre, la veille de la Fête de Sainte-Cécile, était aussi remarquable par le maintien de l'interprétation que par le choix des morceaux exécutés.

Après le *Deus in adjutorium* de Vittoria, les antiennes grégoriennes des premières Vêpres de la Fête de Sainte-Cécile alternaient avec les psaumes chantés en faux-bourdons, empruntés aux formules des maîtres anciens. Les contre-antiennes étaient jouées au grand orgue par M. Guilmant. Le *Salve regina*, en Chant grégorien, a été chanté dans son véritable ryhtme. — La chose est rare et les chantres des paroisses ne l'auraient pas reconnu.

Le R. P. Ollivier est ensuite monté en chaire et a prononcé une éloquente allocution sur le Chant grégorien et la musique religieuse. L'auditoire a été captivé par l'éloquence et la... fantaisie du célèbre orateur, qui, avec un grand tact, a su allier à l'érudition, la critique acerbe des turpitudes qui nous entourent.

On a entendu l'*O quam gloriosum* de Vittoria, le *Beata est* de M. l'abbé Boyer, le *Tu es Petrus* de Clemens non Papa, le *Tantum ergo* de M. l'abbé Chassang, un délicieux *Amen* du Dr Stainer, et la cérémonie s'est terminée par le *Factus est repente* d'Aichinger. L'exécution de tous ces morceaux fait le plus grand honneur à M. Charles Bordes. Elle a profondément impressionné l'auditoire, surpris et émerveillé de l'effet religieux obtenu par les voix d'hommes et d'enfants, chantant simplement ces œuvres sincères et d'un accès relativement facile. Les œuvres modernes, sans égaler, peut-être la splendeur de celles des maîtres, n'en n'ont pas moins tenu leur place et ont été fort goutées. La cérémonie s'étant prolongée fort tard, l'Assemblée générale de la *Schola cantorum* a été remise a une date ultérieure. Les Sociétaires en seront avertis au préalable.

**A Saint-Sulpice.** — Il faut vraiment se lever de fort bonne heure pour entendre du Chant grégorien à Saint-Sulpice. C'est aux matines et laudes du jour des Morts, à six heures du matin, que M. Vigourel, l'érudit directeur du chant et des cérémonies au Séminaire de Saint-Sulpice, maître un instant du lutrin de la célèbre église, a fait exécuter, comme il convient, le Chant grégorien à la *Schola* et au Séminaire entier. Il nous est donné trop rarement de constater les progrès sans cesse grandissants de la célèbre *Schola*. Le modeste directeur du chant, tout en travaillant dans le silence, n'en fait pas moins le plus salutaire travail, c'est bien à lui, à lui seul, que nous devrons un jour toute une phalange de jeunes prêtres élevés dans le respect et l'amour de mélodies grégoriennes.

## DÉPARTEMENTS

**Amiens.** — La Sainte-Cécile a été fêtée « palestriniquement » à Amiens. Un tel effort ne peut pas être passé sous silence et doit être donné en exemple. Nous sommes heureux d'en féliciter chaleureusement M. Bertiau, le vaillant directeur de la *Chorale d'Amiens*, a qui nous devons l'exécution de la *Messe de Kerle* et de *O sacrum convivium* de Viadana, deux magnifiques œuvres à 4 voix égales qui devraient être du répertoire de toute Société chorale désireuse de renouveler et d'élever son répertoire. On nous assure que les Sociétaires de la *Chorale d'Amiens* captivés par le caractère sévère et brillant à la fois de ce genre de musique, voudraient s'y adonner plus complètement et ressuciter à Amiens, l'une de ces vieilles maîtrises picardes si célèbres au XVe et XVI Siècles, nous ne saurions trop encourager les artistes de M. Bertiau dans cette voie.

**Bordeaux.** — Nous apprenons avec le plus vif plaisir la fondation à Bordeaux, d'une société des organistes et maîtres de chapelle, sous la direction de l'abbé Montein maître de chapelle de Notre-Dame, qui lors du Congrès, donna une remarquable audition de la messe *Christi numera* de Palestrina. Cinquante organistes ou maîtres de chapelle sur soixante que récèle la grande cité se sont affiliés à cette société. C'est assurer à Bordeaux dans l'avenir, une véritable renaissance du goût liturgique et religieux. Une telle société, si elle suit bien l'impulsion que voudra lui imprimer son éminent président et accepter des *principes*, dans le genre de ceux qui nous animent, ne peut apporter que des résultats supérieurs. A Bordeaux, nous en sommes persuadés, on ne chantera et ne jouera plus bientôt que de la musique vraîment religieuse et liturgique.

**Grenoble.** — Le 16 novembre dernier, a eu lieu à Saint-Maximin, la bénédiction de la Tour d'Avallon par Mgr Fava. On a exécuté à cette solennité divers morceaux de Chant grégorien et de Musique palestrienne. Le morceau le plus apprécié, nous écrit notre correspondant, a été le *Tantum ergo* de Vittoria.

**Poitiers.** — Mgr l'Evêque de Poitiers, à l'occasion de la fête de Sainte-Cécile, a célébré la Messe pour les bienfaiteurs de la Maîtrise de la Cathédrale, fondée il y a quelques mois à peine. A l'évangile, Sa Grandeur a adressé ses vifs remerciements à tous ceux qui ont pris part à l'établissement d'une œuvre si utile. Monseigneur a loué hautement le zèle de l'organisateur, M. le chanoine Peret et de M. l'abbé Gaborit, directeur de la Maîtrise, qui en si peu de temps, a su obtenir d'excellents résultats.

Après la Messe le *Magnificat* a été chanté à quatre voix dans le mode grégorien, avec les modulations et les finales en style figuré du XVIe siècle. Ces riches « modulations » ont été recueillies par M. Frappier, qui a contribué avec tant de science à l'établissement de la belle Maîtrise de Niort.

**Strasbourg.** — Nous apprenons avec le plus vif plaisir la nomination de M. l'abbé Hamm au poste de Maître de Chapelle de la Cathédrale de Strasbourg. M. l'abbé Hamm est le fondateur de la Société de Sainte-Cécile, de Colmar, et le directeur de la revue *Cæcilia* publiée actuellement à

Strasbourg. Musicien consommé, M. l'abbé Hamm est un compositeur de grand mérite. Connaissant ses principes qui sont ceux de notre œuvre, nous ne saurions trop augurer de l'esprit qui animera la Maîtrise de la Cathédrale.

**Tours.** — A l'inauguration de la Chapelle de Saint-Joseph, à Saint-Julien, M. l'abbé Desplaces a fait exécuter un ensemble de faux bourdons des maîtres anciens, qui a conquis les unanimes suffrages des auditeurs. On nous assure qu'il prépare une nouvelle audition de la Messe *Quarti Toni*, de Vittoria, pour le jours de Noël, Messe qui fut si goûtée, l'an passé, à pareille date.

**Toul.** — La Sainte-Cécile a été fêtée à Toul d'une façon remarquable, la jeune Société que dirige avec tant de talent M. Oury, organiste de la Cathédrale, a exécuté entre autres œuvres deux motets de Palestrina : *O domine Jesu Christe* et *Justus germinabit* et au dire des journaux locaux : « Les chœurs de Palestrina ont dépassé en impression tout ce que l'on était en droit » d'attendre. Cette ancienne musique cadre admirablement avec le culte catholique et nous » formons des vœux pour qu'elle redevienne populaire comme elle le mérite. » (*L'Écho Toulois* du 20 novembre.) Nous reparlerons certainement souvent de la Société Sainte-Cécile, de Toul, dont les projets palestriniens sont pleins de promesses.

## ÉTRANGER

**Namur.** — La *Société diocésaine de Saint-Grégoire*, honorée de la haute protection de Monseigneur Decrolière, a procédé, sous la présidence de Monseigneur Deligne, vicaire-général, à son assemblée annuelle.

M. l'abbé Lincé, le dévoué secrétaire de la Société a prononcé un discours qui nous est communiqué par la *Musica Sacra* de Gand. En voici quelques extraits :

« Mais, quand nous parlons de l'importance sociale du chant sacré, il est bon de s'entendre » sur la signification de ces mots musique religieuse. La musique religieuse n'est au fond, il est » vrai, qu'une branche de la musique ; elle constitue pourtant un genre à part, plus élevé que » tous les autres, et différent d'eux, non seulement par la nature de son objet, mais par les apti- » tudes et l'état d'âme qu'il exige de la part de ceux qui la cultivent ou l'exécutent. C'est ainsi » qu'il ne suffit pas, pour être un artiste chrétien, de prendre un texte liturgique et de l'orner de » mélodies plus ou moins heureuses. Non, il existe pour ce noble genre, une tradition qu'il faut » respecter, des données générales d'où l'on ne peut s'écarter impunément, des règles que l'on n'a » pas le droit de transgresser. Il faut surtout être allumé de cette précieuse flamme qu'allume au » cœur, non pas tant le génie de la musique, que le profond sentiment des beautés de la religion, » joint à une conviction intime de la vérité de ses enseignements.

» Depuis deux siècles environ, ces caractères de la véritable musique d'église ont été trop sou- » vent méconnus. Qu'on ne s'en étonne pas ! Toutes choses ici-bas ont leur grandeur et leur déclin, » la musique de l'Eglise n'a pu échapper à la loi universelle. Aucun art même n'était déchu si bas » que la musique sacrée, et on pourrait, des œuvres musicales composées pour l'Eglise, depuis le » commencement du XVIII^e siècle, jusqu'au milieu de celui-ci, tirer les opéras les plus entraînants » et quelquefois les opérettes les plus dévergondées.

» Le plain-chant, lui, qui a des titres certains, incontestables à l'admiration des gens éclairés » et à l'amour des chrétiens, ce chant séculaire mille fois mieux approprié que tout autre aux » besoins du culte et aux textes liturgiques, on l'avait abandonné, on l'avait méprisé sous le falla- » cieux prétexte qu'il faut une mélodie conforme aux exigences du siècle. Est-on bien sûr, Mes- » sieurs, que nombre de fidèles ne sont pas douloureusement las de ce mélange de romances fades » et d'émotions fiévreuses ? Ne l'oublions pas : les modes passent et la nature demeure. Que si » l'auditeur moderne a quelquefois ses engouements, ses préjugés, ses faiblesses, faisons-lui l'hon- » neur de ne pas les estimer incurables, et n'oublions pas que notre devoir est de travailler à l'en » guérir. Nous serions criminels d'amoindrir pour lui complaire l'objet sacré que nous lui présen- » tons de par Dieu même et nous l'honorerions vraiment trop peu de penser lui être longtemps » agréable en sacrifiant à son goût prétendu quelque chose du bon sens de la nature ou de la di- » gnité du ministère des âmes. »

M. le chanoine Sosson a ensuite parlé, en une conférence fort documentée, des formes de la psalmodie dans l'usage liturgique. Puis, au salut, qui a suivi cette solennité, on a entendu divers morceaux de musique polyphone, notamment un *Ave Maria* de M. Tinel, et le *Tantum ergo* de Roland de Lassus.

G. de Boisjolin.

---

Le Gérant : ROLLAND.

---

*Imprimerie MOUTAILLIER, 43, rue des Francs-Bourgeois, Paris.*

1re ANNÉE — N° 12 — DÉCEMBRE 1895

# LA TRIBVNE DE ST GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

# Schola Cantorum


| ABONNEMENTS *Sans encartage de musique* | BUREAUX | ABONNEMENTS *Avec encartage de musique (4 pages)* |
|---|---|---|
| France et Colonies.......... 5 fr. | *2, Rue François-Miron* | France et Colonies......... 8 fr. |
| Étranger (Union postale).... 6 fr. | PARIS | Étranger.................. 10 fr. |
| Le Numéro **50** c. | | Le Numéro **1** fr. |


SOMMAIRE



## L'ORATORIO

*(Suite)*



peine s'étaient écoulées quelques années depuis la mort de Palestrina, que déjà se levait, avec le commencement du nouveau siècle, l'aurore d'un art entièrement différent. Les Florentins, créateurs de l'opéra, n'affichaient nuls desseins subversifs, et ne se posaient même point en inventeurs : ils intitulaient leurs essais *musica rinovata*, et croyaient simplement ressusciter le théâtre grec ; mais, pour ce faire, ils arrivaient à répudier tout ce que l'époque palestrinienne avait aimé, développé, poussé à l'apogée de la beauté ; ils substituaient à l'architecture serrée du contre-point vocal le chant monodique et l'accompagnement instrumental, à l'impersonnalité mystique du sentiment collectif la recherche de l'expression individuelle, aux harmonies idéales des voix le coloris descriptif de l'orchestre naissant. En Toscane, foyer brillant de culture classique et de civilisation profane, la nouvelle musique s'associa d'abord directement aux légendes poétiques de l'antiquité païenne ; à Rome, par l'influence nécessaire du milieu, elle emprunta immédiatement une apparence chrétienne.

En 1597, Emilio de' Cavalieri, quittant le poste de surintendant de la musique

des Médicis, qu'il occupait à Florence depuis neuf ans, vint s'établir à Rome, où il noua bientôt d'étroites relations avec la Congrégation fondée naguère par saint Philippe de Neri. Ce fut dans l'oratoire du couvent de Santa Maria in Vallicella qu'il fit, en 1600, non pas chanter seulement, mais bien jouer sur une véritable scène sa *Rappresentazione di anima e del corpo*, drame par la forme, oratorio par le sujet, dont le livret italien était d'une femme poète, Laura Guidiccioni. D'après un usage alors assez fréquent parmi les gens de haut rang, et qui permettait de se faire adresser publiquement des louanges par autrui, tout en paraissant ne point les provoquer, Emilio fit publier son œuvre par un ami, Alessandro Guidetti; le fait a trompé longtemps les historiens, qui ont cru le musicien décédé avant la représentation. La pièce, écho lointain des mystères du moyen-âge, mettait en scène la lutte éternelle du bien et du mal, que retrace chaque jour sous d'autres couleurs notre théâtre moderne ; ici l'allégorie n'empruntait aucune forme réelle, aucune personification humaine; le corps, violemment ému par les tentations du plaisir et de la vie mondaine, dialoguait avec l'âme uniquement portée vers les joies célestes, et qui, soutenue par les anges, atteignait enfin le souverain bien.

Il s'en est fallu de bien peu que l'œuvre ne fût détruite à jamais : de l'édition de Guidetti, il ne semble être resté qu'un seul exemplaire, aujourd'hui dans la bibliothèque de l'Académie de Sainte-Cécile, à Rome ; les écrivains qui ont pu l'y examiner sont peu d'accord sur ses mérites musicaux (1), et les rares fragments que certains d'entre eux ont pu reproduire ne suffisent point pour asseoir un jugement.



Par son succès ou par son mérite, cette *Rappresentazione* fit école. On mentionne en 1603 sous un titre vague, un oratorio perdu de Borsari, pour une image de la Vierge; l'*Eumelio*, d'Agostino Agazzari, est rangé ordinairement parmi les oratorios, sans doute par la simple raison que son exécution eut lieu en 1606 au Séminaire romain : car, cette fois, l'allégorie porte un tel déguisement mythologique, qu'on a peine à y distinguer un sens religieux. En 1615, à Bologne, il y eut un « Songe d'Abraham »; en 1621, une Judith dont le livret seul existe. Après les sujets bibliques, les vies des saints allaient être abordées, et avec éclat. La canonisation de saint Ignace de Loyola et de saint François-Xavier, sous le pontificat de Grégoire XV, en 1622, fut pour l'ordre des Jésuites un événement capital, qu'il voulut célébrer pompeusement, et rien n'y parut plus propre qu'une pièce à grand spectacle, *Apotheosis seu Consecratio SS. Ignatii et Francisci-Xaverii*, où serait retracée la biographie des deux saints. Machines ingénieuses, brillants décors, ballets, chars, animaux, cortèges éblouissants, costumes exotiques, rien ne parut manquer au luxe des cinq représentations données au Collège romain sans rassasier la curiosité populaire. Une seule chose y était misérable : la musique. Mais les oreilles pouvaient-elles être exigeantes, quand on faisait tant pour le plaisir des yeux ? Le compositeur s'appelait Jérôme Kapsberger. C'était un gentilhomme allemand non moins vain de son blason que de son talent d'exécutant sur le luth, le théorbe, la guitare, courtisan servile, hâbleur effronté, qui ne prétendait à rien moins qu'à remplacer

(1) Ambros (tome IV, p. 275), l'a jugée sévèrement; M. Rolland (*Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully*, p. 123), dans un sens tout contraire.

Palestrina dans le répertoire de la chapelle pontificale : type bizarre dans l'histoire de son temps, type bouffon dans l'histoire de la musique (1).

Il n'eut pas seul, d'ailleurs, le privilège de louer saint Ignace en musique. La même année 1622, le chanteur et compositeur Vittorio Loreto composa pour les mêmes jésuites une seconde partition, que pareillement Rome entière courut voir représenter ; une partie de la foule se montra choquée de voir réaliser sur un théâtre les apparitions de Jésus-Christ ; le reste des spectateurs ne blâma que l'insuffisance de la mise en scène, et regretta qu'on n'eût pas montré le Sauveur sur de beaux nuages, éclairés de mille lumières, et chargés d'une troupe d'anges.

La musique de ce *saint Ignace* est perdue, ainsi que celle de la *sainte Irène* du même auteur, et que celle encore du monologue de *la Madeleine pleurant ses péchés aux pieds de Jésus*, qu'il chanta lui-même en 1634 chez les PP. de l'Oratoire, en arrachant des larmes à tous ses auditeurs. On ne peut donc plus rien affirmer du talent de Vittorio Loreto en tant que compositeur : comme chanteur, il faisait des merveilles ; le peuple enfonçait pour l'entendre les portes des salles où il chantait ; le pape enthousiasmé le créait chevalier ; et pour célébrer sa virtuosité, les écrivains de son temps épuisaient les comparaisons classiques, Orphée, Amphion, tout l'Olympe.



L'oratorio n'était donc encore pas autre chose qu'un opéra sur des sujets pieux, un spectacle qui, même dans les couvents et les chapelles, revêtait la forme dramatique et recourait à tous les artifices de la mise en scène. Il figurait dans les fêtes princières, alternativement avec les pièces profanes. — A deux reprises pendant l'année 1624, pour la visite d'un archiduc et pour celle d'un prince de Pologne, la cour de Florence donna *la Rappresentazione di Santa Orsola, vergine e martire*, paroles de Salvadori, musique de Marco de Gagliano (2). A Rome, en 1634, en l'honneur d'un autre prince de Pologne, on joua dans le palais Barberini le célèbre *Santo Alessio*, paroles du cardinal Barberini, musique d'un clerc bénéficié, chanteur de la Sixtine, Stefano Landi : et toujours avec machines, décors, ballets, transformations, etc., — ce que nous appellerions presque une féerie. Ici, la partition imprimée existe en plusieurs bibliothèques (3), et si le public ne connaît encore par l'audition aucun fragment de cet important ouvrage, au moins la description lui en a-t-elle été donnée à diverses reprises par les historiens spéciaux (4) ; il sait que le poète a montré saint Alexis, riche et noble Romain, fuyant sa famille et son palais pour se consacrer à Dieu, résistant triomphalement aux tentations multipliées du démon, et mourant au milieu d'anges qui célèbrent son apothéose ; il sait que la musique en est variée, ingénieuse, expressive, parfois forte, ailleurs touchante, et semée de curieux détails d'instrumentation. Au titre, le *Santo Alessio* porte « dramma musicale », au bas des pages « historia sacra » : tout cela était trop nouveau pour qu'il y eût déjà délimitations, classements, et oppositions de genres. En 1636, les religieux « ministri degli infirmi » firent jouer dans leur

(1) Plusieurs fragments de sa partition ont été publiés dans les ouvrages historiques d'Ambros et de R. Schlecht.

(2) Le livret seul a été imprimé ; la musique paraît perdue.

(3) Un exemplaire à la Bibliothèque nationale.

(4) Voyez Lavoix, *Histoire de l'Instrumentation*, p. 195, et Rolland, ouvrage cité, p. 134.

couvent, à Rome, une *Vita di Santa Maria Maddalena;* l'année précédente, au palais Barberini, on avait vu la *Vita di Santa Teodora* (1). Les paroles de cette dernière pièce avaient été composées par Mgr Rospigliosi, lequel devint plus tard Clément IX, et fut aussi l'auteur de *la Vita humana owero il trionfo della pietà*, grande pièce allégorique rappelant quelque peu *la Rappresentazione de l'Anima e del corpo,* ornée de musique par Marco Marazzoli, et trois fois exécutée, avec un faste inoui, chez les Barberini, devant Christine de Suède, en 1656 (2).

Dans l'histoire de l'oratorio, ceci est le côté d'apparat. Plus modeste, le véritable genre de l'oratorio religieux s'organisait en même temps, à moins de frais, à moins de bruit. Ce Marazzoli, qui collaborait avec un Pape, fournissait des « histoires sacrées » aux Congrégations romaines, et, avant ou après lui, bien d'autres musiciens travaillaient au même répertoire. Les archives de *Santa Maria in Vallicella* en particulier possédaient jadis des liasses de ces compositions que l'insouciance des auteurs et l'ignorance des temps devaient perdre. A peine connaissons-nous à présent les titres de quelques-unes. Mais, par la description d'un témoin oculaire, nous voyons qu'il existait dès les environs de 1639 des oratorios où l'intention première de saint Philippe de Neri était certainement suivie, au moins pour le sujet des morceaux, leur étendue, et la forme des exécutions.

Le texte de Maugars est à cet égard très précis :

« ... Il y a encore une autre sorte de Musique, qui n'est point du tout en » usage en France, et qui pour cette raison mérite bien que je vous en fasse un » récit particulier. Cela s'appelle stile récitatif. La meilleure que j'ay entendue, » ç'a esté en l'Oratoire S. Marcel, où il y a une Congrégation des fréres du » S. Crucifix, composée des plus grands seigneurs de Rome qui par conséquent » ont le pouvoir d'assembler tout ce que l'Italie produit de plus rare; et en effet » les plus excellens Musiciens se piquent de s'y trouver, et les plus suffisans » Compositeurs briguent l'honneur d'y faire entendre leurs compositions, et » s'efforcent d'y faire paroistre tout ce qu'ils ont de meilleur dans leur estude. » Cette admirable et ravissante musique ne se fait que les vendredis de caresme, » depuis 3 heures jusqu'à 6. L'Eglise n'est pas du tout si grande que la Sainte- » Chapelle de Paris, au bout de laquelle il y a un spacieux Jubé, avec un » moyen orgue très doux et très propre pour les Voix. Aux deux costez de » l'Eglise, il y a encore deux autres petites Tribunes, où estoient les plus excel- » lens de la Musique Instrumentale. Les voix commençoient par un Psalme en » forme de Motet, et puis tous les Instrumens faisoient une très bonne sym- » phonie. Les voix après chantoient une Histoire du Vieil Testament, en forme » d'une Comédie spirituelle, comme celle de Suzanne, de Judith et d'Holoferne, » de David et de Goliat. Chaque chantre représentoit un personnage de l'His- » toire et exprimoit parfaitement bien l'énergie des paroles. Ensuite, un des » plus célèbres prédicateurs faisoit l'exhortation, laquelle finie, la Musique » récitoit l'Evangile du jour, comme l'histoire de la Samaritaine, de la Cananée, » du Lazare, de la Magdelaine et de la Passion de Nostre Seigneur : les chan- » tres imitant parfaitement bien les divers personnages que rapporte l'Evangé-

(1) La musique de ces deux pièces est inconnue.

(2) La partition, imprimée à Rome en 1658, existe à la Bibliothèque Sainte-Cécile, à Rome, Elle a figuré à l'Exposition de la musique et du théâtre, à Vienne.

» liste. Je ne sçaurois louer assez cette Musique récitative, il faut l'avoir en-
» tendue sur les lieux pour bien juger de son mérite (1). »

(*A suivre*). Michel Brenet.



# LE PLAIN-CHANT A L'ORGUE

(*Suite*)

---

Nous avons vu, dans le numéro d'Octobre, comment jusqu'ici on avait traité les thèmes de chant liturgique dans les pièces, et particulièrement quand il s'agissait d'alterner avec le chœur. Le défaut capital de ce système, avons-nous dit, est de considérer isolément les notes de la mélodie qui s'égrènent lentement dans une succession de sons où l'on retrouve bien des vestiges de l'art primitif, mais qui n'est plus cette mélodie elle-même. La restauration des cantilènes liturgiques opérée par Dom Pothier ne peut qu'exciter le désir de trouver une voie nouvelle. Est-ce possible ? Oui, assurément, et de plusieurs manières.

Nous n'avons pas à entrer ici dans les détails des procédés techniques que d'autres pourront développer avec plus de compétence, nous nous bornons à des indications générales.

En premier lieu, on peut, du moins pour certaines pièces, reproduire intégralement la mélodie liturgique, qui alors ne serait plus prise comme un thème sur lequel on édifie une composition, mais traitée comme un air complet, ou un récitatif avec accompagnement. Toutes les pièces du répertoire liturgique ne sont pas propres, sans doute, à cette disposition, mais on trouvera dans les neumes d'Alleluia, dans certains passages des Graduels, etc., des fragments qui se prêtent très bien à cet arrangement. Signalons encore les hymnes; d'autant plus qu'il était et qu'il est encore assez d'usage, d'alterner la 1re strophe en jouant simplement la mélodie. Quant au genre d'accompagnement qu'on doit employer en cette circonstance, il est évident qu'il se rapprochera autant que possible de celui d'un air ou d'un récitatif, et que l'harmonisation de note contre-note est généralement exclue. Elle serait incompatible avec la constitution rythmique des mélodies grégoriennes du genre neumé, et ne peut guère être usitée que pour les mélodies syllabiques. = On peut encore alterner, préluder, faire des postludes en prenant un fragment de la mélodie grégorienne, mais toujours fidèlement reproduite. Dans les hymnes, rien n'empêche qu'on prenne chaque phrase séparément pour thème d'autant de versets différents. Pour l'hymne de Noël, par exemple, on ferait un verset sur le chant des mots : *Jesu Redemptor omnium ;* un deuxième sur celui de : *Quem lucis ante originem*, etc... Ce procédé est fréquent chez les maîtres, tant pour les pièces vocales que pour les instrumentales.

L'hymne de Titelouze donnée par la *Tribune* en est un exemple. On en voit un autre dans la Messe *Æterna Xdi munera* de Palestrina, où le 1er *Kyrie*, le

(1) Maugars, *Responce faite a un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, escrite à Rome le 1er octobre 1639, édition Thoinan, p. 29.

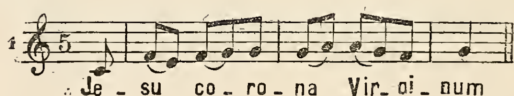
*Christe* et le dernier *Kyrie* sont chacun sur un fragment différent de la même hymne.

La difficulté pour cette manière d'agir est dans la constitution rythmique de la phrase grégorienne. Il y a des hymnes syllabiques qui, à la vérité, s'accommodent d'une mesure régulière, mais le reste des mélodies grégoriennes est conçu dans le rythme libre, et alors comment se servir d'un thème qui entraîne à composer avec un mélange et une succession irrégulière de mesures diverses? Cette difficulté, on le sent, est capitale; à y regarder de près, elle n'est pas insurmontable.
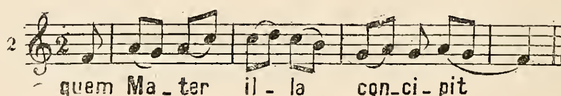
Rappelons d'abord qu'il ne s'agit pas, dans le cas présent, de traiter une mélodie entière, mais seulement un fragment plus ou moins étendu. Ainsi restreint, le problème est facilité.

Est-il, en effet, très difficile d'employer au cours d'un morceau des mesures différentes? Non assurément. Et si l'on veut bien admettre la succession de la mesure ternaire et de la binaire, formant la mesure à cinq temps, on aura dans celle-ci un moyen commode en beaucoup de cas. Le rythme qui donne cette mesure est, en effet, très usité dans le chant grégorien, et nombre de fragments peuvent s'y réduire absolument, surtout quand ils sont courts.

D'autre part, avec une très légère modification, on peut assez bien régulariser un fragment de mélodie. — Mais alors, c'est l'altérer! — Oui, sans doute, s'il s'agissait d'employer ce procédé fréquemment, de l'appliquer à une phrase ou à une pièce entière. Observez qu'il n'est pas question de l'exécution au chœur, mais on veut traiter pour orgue concertant un thème de plain-chant avec le moins d'altérations possible (on ne dit pas absolument sans aucune altération). Enfin, ces altérations rares et judicieusement employées donnent une variante d'exécution fort peu appréciable. — Les exemples suivants feront mieux comprendre notre pensée:

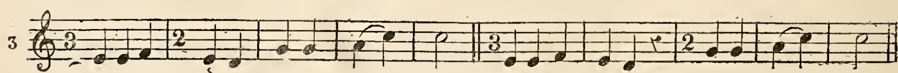



Voilà une mesure à cinq temps bien régulière et qui rend exactement le membre de phrase grégorien. — Suivons:




Sur *concipit*, si vous exécutez le triolet en commençant sur lui le ralentissement de fin de phrase, ou si, en dehors de toute préoccupation de ralentissement de cadence vous l'exécutez avec une certaine liberté et sans une rigueur mathématique, il sera bien difficile de voir la différence apportée par cette modification. Prenons encore l'hymne *Tantum ergo*. Boëly l'a donnée dans ses œuvres avec chant à la base, chaque note comportant deux temps.

Vous pouvez prendre l'une ou l'autre de ces deux manières:



Le premier rend absolument l'exécution; mais si le compositeur est gêné dans son travail par le changement de mesure si prompt, ne peut-il le reculer à l'aide de ce petit silence qui fournit les deux premières mesures semblables, et est d'autant moins déplacé qu'ici il y a une césure permettant un petit repos?

Tantum ergo — Sacramentum
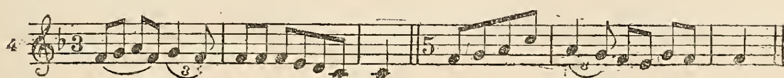
. . . . . . . . . . . . . . . .

Et antiquum — documentum

. . . . . . . . . . . . . . . .

Prestet fides — supplementum....., etc.

Pour les pièces neumées, ce sera la même chose. Que l'organiste veuille préluder je suppose à l'exécution de l'antienne : *O quam suavis est*, au commencement d'un Salut, il peut écrire son prélude sur les fragments suivants employés totalement ou partiellement :



Encore une fois (nous croyons devoir le redire dans une matière aussi délicate), que l'on veuille bien ne pas oublier ni le cas spécial dont il s'agit, ni les restrictions que nous posons, ni les conditions que nous demandons. Le cas : c'est celui de l'orgue traitant un théme de plain-chant en lui conservant sa physionomie, autant qu'il est possible de le faire dans une composition de ce genre; les restrictions sont celles de la rareté, du peu d'importance et du choix judicieux des modifications; la condition, c'est qu'il faut posséder une connaissance non commune de la phrase grégorienne dont les éléments rythmiques doivent être analysés jusque dans les moindres détails.

Cela posé, nous pensons, avec des maîtres de l'orgue et du chant grégorien, que ces idées peuvent ouvrir une voie nouvelle et féconde où se perfectionnera l'alliance du grand orgue et du chœur en ce point si important du chant liturgique.

A. Lhoumeau.



# NOS CONCOURS

Le Comité s'étant réuni pour juger les deux derniers Concours, les récompenses suivantes ont été décernées :

1er CONCOURS : **Prière pour Orgue**

*Prix.* — M. Paul Jumel, élève du Conservatoire de Paris.

2e CONCOURS : **Antienne pour le Souverain-Pontife**

2e *Prix.* — M. l'abbé C. Boyer, pour son motet : *Surge Petre*, à 4 voix mixtes.

*Mention.* — M. X..., « Dieu seul est grand » pour son motet : *Dominus conservet eum.*

## CONCOURS DE DÉCEMBRE

Il a été mis au Concours, pour le mois de Décembre, des **Litanies de la Très Sainte Vierge**, à 2 chœurs.

*Le 1er chœur :* Invocations à l'unisson dans le style des récitatifs grégoriens, avec flexions et finales neumées.

*Le 2e chœur :* Invocations en chœur polyphonique, à 3 ou 4 voix égales ou inégales. *Le Kyrie* et l'*Agnus Dei* pourront être plus ornés et plus développés. Les Invocations à la T. S. Vierge, comprendront deux formules distinctes de courte durée. L'œuvre conservera un caractère purement liturgique.

Les manuscrits devront être livrés avant le 30 Février prochain. L. P.

*N.-B.* — Le lauréat du dernier concours du *Kyrie* qui a remporté le 1er prix *ex-æquo* avec M. l'abbé Chassang, s'est fait connaître : c'est le maëstro Tébaldini, maître de chapelle du Santo de Padoue ; nous sommes heureux d'en informer nos sociétaires.



## NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

### ADORAMUS TE CHRISTE

De G. CORSI

(conseils d'exécution)

La pièce que nous donnons en encartage est d'un caractère tonal et expressif, différente par son style des pièces de l'école palestrinienne que nous avons publiées jusqu'à ce jour. Guiseppe Corsi, sur la vie duquel on a aucun renseignement précis, vivait en plein XVIIe siècle, époque de décadence pour la musique religieuse. On a de lui cet *Adoramus*, publié dans diverses éditions et un *Miserere* qui se trouve à Vienne. Quelque bibliothèque italienne doit conserver dans la poussière de ses rayons des œuvres de ce maître ; la beauté de l'exemple que nous possédons, devrait inviter à la recherche des productions de Corsi, car cet *Adoramus*, malgré son caractère un peu tourmenté, ses harmonies modernes, est une page admirable que nous exécutons souvent à Saint-Gervais et que nous ne saurions trop recommander aux maîtres de chapelle. On pourrait lui reprocher les silences dont il est entrecoupé (voir mesures 5, 16, 18, 30, 34 et 41), mais ces silences ne sont qu'un moyen d'expression, en harmonie avec le goût de l'époque. Ils sont *logiques*, puisqu'ils font valoir les *interjections* et les *interrogations* du texte, mais il sera bon de ne pas les exagérer et de ne pas leur donner une valeur métrique exacte. Ce sont plutôt des arrêts, des « Luftbar » comme disent les allemands, que des pauses métriquement exactes. On fera bien de ralentir légèrement à toutes les chutes de phrase, en ayant soin de reprendre tous les rythmes avec une *reprise de mouvement* bien marqué. On devra exiger des soprani, à partir de la mesure [42], de chanter de poitrine (voix de femmes — les enfants devront sombrer), l'effet obtenu étant très

beau. Le dernier *Miserere* chanté en canon avec les ténors est d'une grande expression.

Ce morceau d'une écriture et, il faut bien le dire, d'un sentiment moins purs que les productions du siècle précédent, sert de trait d'union entre la musique moderne et la musique palestrinienne. Nous recommandons aussi pour les offices de la Semaine sainte le *Christus factus est* de Felice Anerio et celui de Pitoni. Aux fidèles des grands maîtres nous recommandons toujours, commé plus faciles peut-être et d'un sentiment plus noble et plus pieux, les admirables répons de Palestrina et de Vittoria (Selectissimæ modulationes) et les motets de pénitence de Roland de Lassus.

Charles BORDES.

L'*Adoramus te Christe* est extrait de l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs* (n° 12). Il est publié également en grand format avec réduction d'orgue au prix de **1** fr. — En partition format réduit sans réduction d'orgue avec double couverture au prix de **0** fr. **60** c. — Parties de chœur prises en quantité à raison de **15** c. Par 10 exemplaires **15** °/o de réduction, par 20 exemplaires **25** °/o. S'adresser aux bureaux de la *Schola*.



# MOIS MUSICAL

## PARIS

**Au Collège Sainte-Barbe.** — La fête patronale de l'Institution Sainte-Barbe a été célébrée le 7 décembre dernier par une Messe et un Salut, où la chapelle de Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux, sous la direction de M. l'abbé Perruchot, a fait entendre des fragments de la Cantate *Réjouis-toi*, de J.-S. Bach, le *Benedictus* de la Messe *O quam gloriosum*, de Vittoria, l'*Agnus Dei* de la Messe *Iste confessor*, de Palestrina, l'*Ecce concipies*, de Handl, et le *Cantate domino*, de Croce.

**A Saint-Gervais.**—La Messe donnée à Saint-Gervais pour notre œuvre, a été des plus belles. La Messe du Pape Marcel, un des monuments de la musique, a été chantée d'une façon magistrale par les *Chanteurs de Saint-Gervais* qui ont, en outre, exécuté à l'offertoire un merveilleux motet de Roland de Lassus, motet à Saint-Nicolas, un des plus curieux et des plus parfaits du répertoire des maîtres primitifs. L'impression produite par ce superbe morceau a été considérable. Les *Chanteurs de Saint-Gervais*, plus habitués aux formules palestriniennes, ont également chanté les pièces de l'office du jour, mais avec quelque timidité, Au point de vue grégorien, l'exécution de la Sainte-Cécile était plus parfaite. Dans des grandes exécutions de ce genre, l'office grégorien devrait être chanté en chœur, et confié à un groupe spécial de chanteurs; l'alternance, à elle seule, constitue déjà un grand attrait pour l'oreille, et permet en outre à chaque groupe le temps de repos nécessaire, surtout pour le chœur palestrinien après les fulgurantes richesses d'un Gloria ou d'un Credo polyphonique.

## DÉPARTEMENTS

**Poitiers.** — La Société chorale de Poitiers, soucieuse de ses belles traditions, a célébré cette année, avec le plus grand éclat, le quarantième anniversaire de sa fondation. Elle a choisi pour cette Solennité la Messe en *ut* pour quatre voix et orchestre de Beethoven. Si cette œuvre, par sa conception, appartient plus à la « Musique religieuse » qu'à la « Musique d'église », elle porte, en tout cas, par sa richesse mélodique et orchestrale l'empreinte du génie du maître.

Voici d'ailleurs des fragments de l'article que notre correspondant, M. Gerbier, consacre à cette exécution dans la *Semaine religieuse* de Poitiers :

« Ces grandes compositions avec leurs richesses de détails et leur harmonieux ensemble pro-
» duisent un peu l'effet des vierges de certains maîtres de la peinture, Elles sont belles d'une
» beauté humaine ; mais on sent que l'artiste ne s'est pas élevé à ces hauteurs sublimes qui invi-
» tent au recueillement et font prier. Aussi n'éprouve-t-on pas devant elles ces sentiments reli-
» gieux qu'inspireront toujours les Madones de Fra Angelico ou de Cimabue.
» En entendant cette Messe de Beethoven, assurément belle, nous éprouvions la jouissance que
» donne la bonne musique interprétée avec art ; nous admirions les pensées ingénieuses et les
» les épisodes si variés dont l'œuvre du maître est remplie. Mais étions-nous portés à la prière
» comme nous y invitent par exemple les suaves mélopées de Palestrina, si bien appelé le Fra
» Angelico de la Musique ? Et cette impression n'était pas exclusivement la nôtre.
» Nous comparions l'assistance de Notre-Dame, il y a un an, à l'audition des *Chanteurs de Saint-*
» *Gervais*. C'étaient les mêmes personnes ; mais quelle différence dans les expressions de visage
» et dans l'attitude !... A Saint-Hilaire, on écoutait ; à Notre-Dame, on priait.
» Cette réserve faite entre deux genres totalement différents, nous ne mesurerons pas nos
» félicitations aux artistes qui ont interprété avec talent et sûreté cette œuvre difficile.
» Mais pourquoi ne pas aborder avec les ressources si riches et si variées dont on dispose,
» l'étude des chefs-d'œuvre de l'école religieuse et surtout palestrinienne ? A la place de toute
» cette mise en scène d'un chœur ou d'une tribune presque transformés en théâtre, à la place de
» l'attirail des violons, contrebasses, pupitres, bâton dem esure avec ses envolées, exhibitions qui
» laissent trop dans l'ombre l'autel et le sacrifice eucharistique, nous aurions un groupe de chan-
» teurs célébrant *à capella*, sur les modes angéliques des vieux maîtres, les grandeurs divines, et
» nous sortirions de nos églises avec ces émotions religieuses qui répondent toujours au vrai
» langage de l'art. Les artistes y gagneraient la jouissance qu'on éprouve à parler ce langage qui,
» pour être presque inconnu, n'en est pas moins sublime. »

**Rodez.** — Dimanche, 8 décembre, triple fête au petit Séminaire : l'Adoration perpétuelle, l'Immaculée-Conception, et le *Canonicat* du vénéré et sympathique supérieur.

Celui-ci n'avait cru pouvoir rien faire de mieux que d'inviter les membres de la Commission liturgique, MM. Ricard, vicaire général, Touzery, Ginisty et Bureau. Les offices ont été pieux, recueillis et chantés en plain-chant. A la Messe, le Graduel a été exécuté par deux voix suivant l'édition de Solesmes. — La *schola* de la Tribune chante avec ensemble et d'un mouvement assez vif, mais un peu dur et heurté. Le chœur est en bonne voie de formation. En général, les tonalités des chants psalmodiques sont trop élevées, de sorte que les jeunes enfants, non habitués à la voix de tête, donnent toute leur force au commencement et sont ensuite forcés de se taire. Mais ce n'est là qu'un début d'année. Ces défauts seront bientôt corrigés, car au petit Séminaire le règle-glement de la Commission est appliqué dans sa rigueur. — Les deux cours de chant sont faits par M. Puyo, maître de chapelle, et par M. Viala, professeur de seconde.

Nous savons qu'à l'Institution Sainte-Marie, les cours de solfège organisés comme à Saint-Pierre, sont faits par M. Rabat, professeur de sixième, et par M. Bessière, professeur de seconde.

**Saint-Dizier.** — M. H. Pirro, maître de chapelle, a fait exécuter le jour de l'Immaculée-Conception le *Diffusa est* de Nanini, l'*Alma* et le *Tantum ergo* de Vittoria. L'impression produite par cette musique sur un auditoire cependant peu préparé, a été excellent.

## ÉTRANGER

**Bruxelles.** — Le *Patriote* de Bruxelles nous envoie le compte-rendu très intéressant de la solennité qui a eu lieu à l'église Saint-Boniface pour la fête de Sainte-Cécile :

« Si la fête de la patronne des musiciens a été célébrée vendredi de façon assez obscure, par
» une exécution ordinaire à Sainte-Gudule de la Messe en *ut* de Beethoven, elle a donné lieu
» hier à une manifestation d'art vraiment intéressante. M. Carpay. qui dirige la maîtrise de Saint-
» Boniface, a pris l'initiative de faire entendre pour la première fois à Bruxelles, la dernière
» Messe à cinq voix, *à capella*, d'Edgard Tinel.
» L'interprétation de cette œuvre complexe a été une révélation et une source de joie profonde
» pour tous ceux qui aspirent à voir le chant palestrinien reprendre sa place au temple du Sei-
» gneur ; les tentations faites jusqu'ici n'avaient produit que de piètres résultats, vu l'insuffisance
» notoire, tantôt des maîtres de chapelle, tantôt des moyens d'exécution dont ils disposaient.
» M. Carpay a réussi à former un noyau de chanteurs remarquablement stylés, avec lequel il
» pourra entreprendre hardiment l'œuvre de restauration du grand art religieux.

» Les voix d'enfants richement timbrées, bien soutenues par des basses profondes ; ensemble » évoluant avec une souplesse, avec un sentiment délicat des nuances, un grand charme de sono- » rité. Nous voilà loin des vociférations brutales ou des fignolages emmiellés des habituels » chantres de paroisse ! M. Carpay ne s'arrêtera pas en si bonne voie, et nous avons la conviction » qu'il mènera à bonne fin la formation d'une association analogue à celle des *Chanteurs de* » *Saint-Gervais* qui font à Paris une si utile propagande.

» La Messe de Tinel a souvent un accent de piété pénétrante et émue comme dans le *Qui Tollis*, » le *Crucifixus* et le *Benedictus* ; le début du *Credo* et le *Gloria* sont d'une venue moins heu- » reuse ; mais le *Kyrie*, repris dans l'*Agnus Dei*, constitue, sa phrase virginalement mystique, » une page exquise, la meilleure de l'œuvre.

» A l'offertoire, on a chanté un *Ave Maria* de Tinel, discrètement soutenu par les orgues, très » beau de sentiment et d'intimité.

» A quand Palestrina, Lassus, et toute la pléïade des grands maîtres du XVI^e^ siècle ? »

**Australie.** — L'archevêque d'Adelaïde, vient de publier sur la musique d'église, un article qui fait sensation dans la colonie britannique. Le digne prélat critique le répertoire en vogue, parce que les compositeurs en sont ou des catholiques tièdes, ou des hérétiques qui ne pourraient par conséquent entrer dans l'esprit, qui doit animer tous les chants usités pendant les fonctious litur-gigues. Mozart, Beethoven et Bach, dit-il, ont composé des Messes ; les deux premiers n'étaient point des meilleurs catholiques, le dernier était protestant. Une musique d'opéra, continue-t-il, ne peut jamais être tolérée pendant les offices, quand même elle serait composée par les maîtres les plus célèbres.

Nous n'avons jamais dit autre chose, et nous sommes heureux de voir nos doctrines artistiques sanctionnées par la haute autorité de Mgr O'Reilly.

G. de Boisjoslin.

---

## Musique d'Orgue recommandée par « La Schola »

**Quatre Hymnes** : — I, *Iste Confessor ;* — II, *Lucis Creator optime ;* — III, *Exsultet orbis gaudiis ;* — IV, *Ave Maris Stella.* Versets pour orgue (ou harmonium), par G. Frescobaldi, publiées d'après l'édition originale par Alexandre Guilmant. — Paris, A. Durand et Fils, éditeurs ; — Bruxelles, Schott Frères ; — Leipzig, Otto Junne ; — Londres, Schott et C°; — New-York, Schuberth et C°. (Prix, **3** fr. net).

Ces versets, choisis parmi les plus beaux du maître, s'adaptent rigoureusement aux hymnes de la liturgie romaine, sur les motifs desquels ils ont été composés. Ils seront très utiles aux organistes soucieux de conserver à ce genre de composition le caractère strictement liturgique et grégorien. Les lecteurs de *La Tribvne* ont pu apprécier déjà la beauté de ces versets par l'exemple qui leur a été donné au Supplément (*Ave, Maris stella,* encartage du mois de mars). Les trois autres hymnes ne lui sont pas inférieures, et nous engageons vivement les organistes à les exécuter. Nous ne saurions trop louer le grand respect, le soin scrupuleux avec lesquels l'éminent organiste de la Trinité a remis au jour d'après les éditions du temps ces intéressants monuments. Il nous a semblé même que les énigmes de la « tablature » pour l'entrée et la marche des parties souvent si difficiles à reconnaître sur les anciennes éditions, ont été résolues avec une lucidité parfaite ; il n'en n'est pas toujours ainsi dans les grandes éditions que l'Allemagne nous restitue.

**L'orgue de l'église.** — Recueil de morceaux pratiques des organistes anciens et modernes, choisis st publiés par l'abbé E. Brune et l'abbé F. Pierre, avec une préface de l'abbé Morelot. Prix net, **8** fr. le volume franco, **15** fr. les deux volumes. S'adresser à M. l'abbé A. Brune, à Bellevue (Seine-et-Oise).

Ce recueil mérite d'être recommandé pour son caractère religieux et classique à la fois. Les pièces sont pour la plupart très faciles et à la portée des plus modestes organistes.



# TABLE ANALYTIQUE

## MUSIQUE MODERNE



## MUSIQUE RELIGIEUSE



## LETTRES PASTORALES



## CURIOSITÉS MUSICALES



## CONGRÈS ET COMMISSIONS



## BIBLIOGRAPHIE



## MOIS MUSICAUX

(COMPTES-RENDUS D'OFFICES ET EXÉCUTIONS)



## NÉCROLOGIE



---

# TABLE ALPHABÉTIQUE

*(Les chiffres romains renvoient au fascicule, et les chiffres arabes à ta page)*

---

Le Gérant: ROLLAND.

---

*Imprimerie MOUTAILLIER, 43, rue des Francs-Bourgeois, Paris.*

1re ANNÉE N° 12 DÉCEMBRE 1895

# LA TRIBVNE DE ST GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

# Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

**L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne**
**La remise en honneur de la musique palestrinienne**
**La création d'une musique religieuse moderne**
**L'amélioration du répertoire des organistes**



BUREAUX

2, — RUE FRANÇOIS-MIRON, — 2

PARIS

| | | AVEC réduction des voix. | SANS réduction des voix. |
|---|---|---|---|
| DEUXIÈME ANNÉE. | *Le Livre des Messes* | **15** fr. »» | **10** fr. »» |
| — | *Le Livre des Motets* | **15** fr. »» | **10** fr. »» |

**L'Anthologie** étant publiée par Souscription, les Souscriptions ne courent plus que pour la Troisième année, dont la publication ne sera entreprise qu'ultérieurement. — Chaque Souscripteur nouveau ne pourra acquérir les Années déjà parues qu'au prix marqué.

La Souscription, pour la Troisième Année, est de **20** fr.

*Parties de chœur en partition, ne se vendant que par quantité :*

1° Par 10 exemplaires, **15** °/₀ de réduction sur les prix nets; }
2° Par 25 exemplaires, **25** °/₀ de réduction sur les prix nets. } Voir le Catalogue (sous presse)

## Recueils d'Extraits

*La Semaine Sainte de St-Gervais*, de 1893 (contenant les Pièces exécutées aux Offices par les Chanteurs.) **10** fr. » »
— — de 1894 .......................... **10** fr. » »
— — de 1895 .......................... **10** fr. » »

*Le Livre I des Antiennes et Motets à la T. S. Vierge* ............ **2** fr. » »
*Le Livre I des Motets au T.-S. Sacrement* ..................... **2** fr. » »
*Le Livre du Commun des Saints* ............................... **2** fr. » »
*Le Livre des Morts* ......................................... **2** fr. **50**
*Messes* à 4, 5 et 6 voix, avec double couverture, se vendant séparément, au prix de ............................... **2** et **3** fr. » »
*Selectissimæ Modulationes*, collection complète des 18 Répons de la Semaine Sainte, par T. L. DA VITTORIA ..................... **3** fr. » »
(Les mêmes, reliés, **50** centimes en sus).

Les mêmes pris en quantité { partie de chœur } par 10 exempl., **40** °/₀ de réduction.
— — { en partition } par 20 exempl., **60** °/₀ de réduction.

PARIS
Au Siège des *Chanteurs de Saint-Gervais*
**2, rue François-Miron**

DURAND ET FILS
*Éditeurs*
**4, place de La Madeleine**

POUSSIELGUE
*Éditeur*
**15, rue Cassette**

BRUXELLES & LEIPZIG
BRIETKOPFF et HÆRTEL
*Dépositaires*
**Pour l'Allemagne, la Belgique et la Hollande**

---

# RECUEIL DE FAUX-BOURDONS A 4 VOIX MIXTES

D'APRÈS LES FORMULES DES MAITRES DU XVIᵉ SIÈCLE

PAR **A. FRAPPIER**

Le volume, avec réduction des voix ......................... **3** fr. » »
— — — par poste ................ **3** fr. **50**

**Parties de chœur.** — Chaque feuille contenant un *Dixit* et un *Magnificat* (en partition), la feuille .... **0** fr. **10**
(Ne se vendant que par quantités).

Par 10 exemplaires, **15** °/₀ de réduction sur les prix nets.
Par 25 exemplaires, **25** °/₀ de réduction sur les prix nets.

**A Paris : aux Bureaux de la « Schola Cantorum », 2, rue François-Miron.**

# Schola Cantorum

## SOCIÉTÉ DE MUSIQUE RELIGIEUSE

FONDÉE POUR ENCOURAGER

**L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne,**
**La remise en honneur de la musique palestrinienne,**
**La création d'une musique religieuse moderne,**
**L'amélioration du répertoire des organistes.**

La Société, s'inspirant du récent décret de la Sacrée Congrégation des Rites, a formulé comme bases de l'Association les Principes fondamentaux suivants qui devront être acceptés *sans réserves* par tous les adhérents :

1° *Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant, et son application aux diverses éditions diocésaines.*

2° *La remise en honneur de la musique dite palestrinienne, comme modèle de musique figurée, pouvant être associée au chant grégorien, pour les fêtes solennelles.*

3° *La création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes.*

4° *L'amélioration du répertoire des organistes, au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et de son appropriation aux différents offices.*

---

La Société se compose de :

1° Membres d'Honneur, élus par le Comité et ne payant pas de cotisations ;
2° Membres Donateurs, ayant versé à la Société un don d'au moins *cent francs ;*
3° Membres Sociétaires, dont la cotisation annuelle est de *cinq francs*, avec la faculté de racheter leurs parts pour *cinquante francs*, versés dès leur inscription.

Tous les Membres de La Schola Cantorum reçoivent gratuitement le Bulletin mensuel.

*Le Comité de fondation et d'organisation, élu le 15 Juin 1894 et réélu à l'unanimité à l'Assemblée générale du 1er Dimanche de l'Avent, 2 Décembre 1894, est composé comme suit :*

*Président :* M. Alex. Guilmant ; M. le prince de Polignac ; M. Bourgault-Ducoudray ;
*Trésorier :* M. Vincent d'Indy ; *Secrétaires :* MM. de Boisjoslin et Ch. Bordes.

---

### BUT ET MOYENS D'ACTION DE LA SOCIÉTÉ :

**1. — Un Bulletin périodique**
*Paraissant chaque mois* (Envoyé à tous les Sociétaires)

**2. — Des Concours d'Exécution et de Composition**
*Musique grégorienne, palestrinienne et moderne*

**3. — Des Assises annuelles de Musique religieuse**
*Consistant en offices modèles, réunions, etc.*

**4. — La Publication, par Souscription, d'Ouvrages techniques**
*Pouvant servir la cause de la réforme du chant d'Eglise*

**5. — La création d'une Ecole de chant liturgique**
*Pour former des organistes, maîtres de chapelles et chantres, élevés dans les principes liturgiques et artistiques de la Société.*

---

Le numéro spécimen d'Août 1894, contenant les Statuts de la Société, et le 1er numéro de la *Tribune* de Janvier 1895, seront envoyés gratuitement à toute personne qui en fera la demande.

---

*Bureaux : 2, rue François-Miron, PARIS.*

*Imprimerie MOUTAILLIER, 43, rue des Francs-Bourgeois, Paris*



